# La función de las imágenes en el catolicismo novohispano

*Coordinación*
Gisela von Wobeser
Carolina Aguilar García
Jorge Luis Merlo Solorio



Universidad Nacional Autónoma de México
Fideicomiso Felipe Teixidor y Monserrat Alfau de Teixidor

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS

# LA FUNCIÓN DE LAS IMÁGENES EN EL CATOLICISMO NOVOHISPANO

*Coordinación*

GISELA VON WOBESER
CAROLINA AGUILAR GARCÍA
JORGE LUIS MERLO SOLORIO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FIDEICOMISO FELIPE TEIXIDOR Y MONSERRAT ALFAU DE TEIXIDOR

MÉXICO 2018

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS

Nombres: Wobeser, Gisela von, editor. | Aguilar García, Carolina, editor. | Merlo Solorio, Jorge Luis, editor.
Título: La función de las imágenes en el catolicismo novohispano / coordinación Gisela von Wobeser, Carolina Aguilar García, Jorge Luis Merlo Solorio
Descripción: Primera edición. | México : Universidad Nacional Autónoma de México, 2018. | Serie: Serie historia novohispana ; 106.
Identificadores: LIBRUNAM 2003024 | ISBN 978-607-30-0511-1
Temas: Arte y simbolismo cristianos -- México -- Siglo XVII. | Ídolos e imágenes -- México -- Historia -- Siglo XVII. | Iglesia Católica -- México -- Historia -- Siglo XVII.
Clasificación: LCC BV153.M6.F85 2018 | DDC 246.0972

Esta obra fue posible gracias al financiamiento de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico de la Universidad Nacional Autónoma de México, a través del Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT IN402412).

Primera edición: 2018


INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS
Circuito Mtro. Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria
Coyoacán, 04510. Ciudad de México

FIDEICOMISO FELIPE TEIXIDOR Y MONSERRAT ALFAU DE TEIXIDOR
Mercaderes 56, San José Insurgentes
Benito Juárez, 03900. Ciudad de México

ISBN 978-607-30-0511-1



Portada: Rebeca Bautista Gómez

Impreso y hecho en México

# ÍNDICE GENERAL

# PRÓLOGO

Las imágenes desempeñaron un papel crucial en el pensamiento y las prácticas religiosas de los novohispanos. Durante el periodo de conquista y colonización se utilizaron como un medio para convertir y evangelizar a los indígenas. Los conquistadores colocaron estatuas o pinturas de la Virgen en los adoratorios indígenas para mostrar a los recién conquistados la "verdadera" religión, y contrastar ésta con las religiones nativas, consideradas demoniacas. Los pueblos conquistados eran puestos bajo el patronato de un santo, al que se construía una iglesia y cuya imagen se colocaba en el altar principal, junto a representaciones de la Virgen y de Cristo. Mediante imágenes colocadas en los altares de las recién fundadas iglesias, ermitas y adoratorios se pretendía orientar la devoción religiosa de los indios hacia el catolicismo. Las imágenes asimismo fueron utilizadas por los frailes evangelizadores como material didáctico para adoctrinar a los indios. En grandes mantas dibujaban los principales postulados de la religión católica, mismas que extendían frente a ellos durante la catequesis. A la vez, utilizaron los muros de templos, ermitas y adoratorios para pintar en ellos escenas de la historia de las órdenes, la vida de los santos y advocaciones de Cristo y de la Virgen. Sin embargo, si bien las imágenes se consideraron un instrumento indispensable para evangelizar a los indios, muchos frailes temían que ellos las adoraran de manera semejante a como lo habían hecho anteriormente con sus dioses paganos, lo que llevó a que cuestionaran algunos cultos, entre ellos el de la virgen de Guadalupe, por considerarlos idolátricos.

En el ámbito español, los conventos, las instituciones y asociaciones, tales como los gremios, las cofradías y las hermandades, contaban con el patronazgo de un santo, o de una advocación cristológica o mariana, representado por una imagen que veneraban y a la que rendían pleitesía. En las viviendas, las

familias veneraban imágenes de su devoción a través de réplicas o estampas colgadas en las paredes o colocadas en pequeños altares domésticos.

Las primeras imágenes que hubo en Nueva España procedían de Europa o de las Antillas, pero su número resultó insuficiente para cubrir la gran demanda que había, por lo que fue necesario fabricarlas en Nueva España. En varios conventos se fundaron escuelas de artes y oficios en las cuales se formaron indígenas dentro de la tradición de la imaginería europea. Al cabo de algunos años se logró producir localmente imágenes realizadas con distintas técnicas pictóricas y escultóricas, algunas de gran calidad artística, mediante las cuales fueron dotadas las recién fundadas ermitas, parroquias, iglesias y catedrales, así como los edificios públicos y las viviendas. A partir de la segunda mitad del siglo XVI, comenzaron a llegar artistas europeos muy calificados, tales como Andrés de Concha, Simón Pereyns y Baltasar Echave Orio, que se incorporaron al mercado de piezas sacras y que dejaron su impronta en las obras que crearon. Otro medio eficaz y barato para producir imágenes eran las estampas impresas. La mayoría de las que circulaban procedían de Europa, principalmente de Flandes, y otras se producían en México, en el taller de grabado instalado por el grabador flamenco Samuel van der Straet, conocido por su apellido latinizado Stradanus.

Desde el siglo XVI, algunas imágenes destacaron sobre otras ya que los fieles empezaron a atribuirles facultades milagrosas. En torno a las más exitosas surgieron santuarios que atraían a numerosos peregrinos. Éstos las visitaban con la esperanza de solucionar sus problemas o para agradecer favores recibidos, y a cambio ofrecían rezos, penitencias y dádivas en forma de dinero, joyas, vestidos, objetos valiosos, o figuras de plata que representaban los miembros corporales sanados.

Entre los santuarios más concurridos del siglo XVI estaban los de Nuestra Señora de los Remedios y Nuestra Señora de Guadalupe, en las inmediaciones de la ciudad de México, promovidos respectivamente por el Ayuntamiento de México y por la catedral metropolitana; el Santo Señor de Ixmiquilpan, traído del pueblo de igual nombre y ubicado en el convento de Santa Teresa la

Antigua de carmelitas descalzas, en México; Nuestra Señora de Izamal, en Yucatán; Nuestra Señora de la Salud, en Pátzcuaro; el Santo Entierro de Amecameca, bajo el patronazgo de dominicos; Nuestra Señora la Conquistadora de Puebla, promovida por los franciscanos, y el Cristo de Totolapan de la ciudad de México, apadrinado por los agustinos. Sin embargo, la mayoría de los santuarios de gran envergadura surgió hasta el siglo XVII, entre ellos el de la virgen de la Asunción, la virgen de La Bala, la virgen del Rosario, la virgen de la Piedad, la virgen de Santa María la Redonda y Nuestro Señor de Totolapan, en la ciudad de México; el Cristo del Sacromonte, en las faldas del Popocatépetl; el Cristo de Chalma, en Ocuilan; la virgen de Ocotlán y el arcángel san Miguel del Milagro, en Tlaxcala; Nuestra Señora la Conquistadora y Nuestra Señora de la Defensa, en Puebla; la virgen de Cozamaloapan, en Vercruz; Nuestra Señora de Zapopan y Nuestra Señora de San Juan de los Lagos, en Guadalajara, y la virgen de la Soledad, en Oaxaca.

Comunidades enteras se ponían bajo la protección de las mencionadas imágenes para prevenir o combatir incendios, sequías, hambrunas, epidemias u otros males. Ante catástrofes era común que las trasladaran a los sitios afectados, con la esperanza de que mediante su intervención se solucionaron los problemas. Muchas fueron nombradas patronas de los lugares que habían auxiliado.

Las imágenes milagrosas fueron utilizadas por las instituciones eclesiásticas que las patrocinaban para obtener recursos a partir de ellas y para fortalecer el prestigio de sus respectivas órdenes o diócesis. Con el fin de atraer la atención del mayor número posible de fieles daban a conocer los milagros realizados. Así, por ejemplo, a Nuestra Señora de los Remedios y a la de Santa María la Redonda les adjudicaban haber provocado lluvias y haber curado enfermedades; a la virgen del Rosario, del convento de Santo Domingo, haber sanado muchos huérfanos; a la de la Bala, del Hospital de San Lázaro, haber desviado la bala dirigida a una esposa infiel, y a la de la Piedad, haber concluido su imagen por cuenta propia.

En esta obra se abordan distintos aspectos relacionados con el uso de imágenes religiosas en la Nueva España. A manera de

introducción, Antonio Rubial García, mediante una revisión de larga duración, nos refiere las diversas modalidades del uso y la función de las imágenes, desde su implementación en los albores del cristianismo hasta sus cánones contrarreformistas. Gisela von Wobeser utiliza la obra del jesuita Alonso Ramos, *Prodigios de la omnipotencia y milagros de la gracia…*, para analizar los vínculos que tuvo la beata Catarina de San Juan con las imágenes religiosas de su contexto sociocultural en la Puebla de los Ángeles del siglo XVII. Con base en pinturas virreinales, cuya fuente es *La casa de Nazareth* de Francisco Zurbarán, Jorge Luis Merlo Solorio analiza cómo las adaptaciones realizadas al prototipo del pintor español enraízan en la singular devoción profesada a san José en Nueva España, configurándose *ad hoc* los espacios de la morada nazarena con elementos propios del contexto novohispano. Si bien el trabajo de Abraham Villavicencio García versa sobre una imagen decimonónica, *Este es el espejo que no te engaña* de Tomás Mondragón, el autor nos muestra cómo su intencionalidad y función son herederas de tradiciones visuales y discursivas provenientes del periodo novohispano, en particular de los ejercicios espirituales ignacianos y de las meditaciones de Pablo Señeri. María Fernanda Mora Reyes examina el culto que se gestó alrededor de la imagen de Nuestra Señora de la Piedad, resguardada por frailes dominicos; especialmente dilucida los orígenes de la devoción, las distintas circunstancias que conllevaron a la consideración de dicha imagen como milagrosa, así como las prácticas religiosas en torno a ella. Por su parte, Silvia Hamui Sutton refiere los pormenores de la relación entre las imágenes cristianas y los judaizantes residentes en Nueva España, cuya dinámica oscilaba entre la imposición y la resistencia, fungiendo la trasgresión a las imágenes sacras como un instrumento de consolidación identitaria. Bajo un tenor similar, Guillermo Arce Valdez aborda algunos ejemplos de iconoclastia en Nueva España, centrándose en aquellos perpetrados por judaizantes, quienes estuvieron sujetos a procesos inquisitoriales, y aborda como caso paradigmático el juicio a Diego de Alvarado, profanador de un óleo que representa a Cristo crucificado. Mónica Pulido Echeveste subsana, mediante un cotejo de fuentes, la desatención analítica

a los "verdaderos retratos" de Vasco de Quiroga, y, con base en un par de ellos, evidencia que estas imágenes del obispo michoacano fungieron como lugares de la memoria, aplicadas en el afianzamiento de distintas identidades corporativas. Montserrat A. Báez Hernández realiza un recorrido por los modelos de representación de los mártires, atendiendo particularmente las consignas postridentinas sobre las imágenes de dichos santos; condicionantes de las fórmulas para disponer sus tipos iconográficos, cuya funcionalidad frente al espectador radicaba en mostrar sus proezas como ejemplos máximos de virtud. A través de escrutar *La muerte del justo*, alegoría dieciochesca de talante escatológico, Andrea Montiel López reflexiona sobre la peculiaridad compositiva de la obra, planteando su probable utilización bajo los duales propósitos de admonición y propaganda, perfilados por el carisma hospitalario y las necesidades de legitimación de los camilos en Nueva España. A partir de estudiar un óleo de Nuestra Señora de los Gozos, mismo que fue elaborado por el pintor poblano Pascual Pérez, Alejandro Julián Andrade Campos indaga sobre la advocación representada y la promoción de su culto en tierras angelopolitanas, a cargo de Ignacio de Asenjo y Crespo, canónigo que está retratado, expectante, a los pies de la Virgen. Rogelio Ruiz Gomar da cuenta del programa iconográfico que engalana el coro del templo de Santo Domingo en la ciudad de México, esclareciendo la identidad de los protagonistas en los diez lienzos que lo componen, y los vincula con sus respectivas hagiografías. Finalmente, Doris Bieñko de Peralta expone una serie de casos sobre los "verdaderos retratos" de venerables en Puebla; hace alusión a las pautas postridentinas que normaban su representación, pero que, en ocasiones, se transgredían desde empeños píos, al aprovechar las imágenes para la propagación y popularización de la devoción a estos personajes.

Para la realización de esta obra se contó con el apoyo de muchas personas e instituciones. Damos las gracias al Instituto de Investigaciones Históricas, representado por su directora Ana Carolina Ibarra y, dentro del mismo, a los departamentos de Cómputo, de Difusión, al secretariado y a la biblioteca. Agradecemos el apoyo de la Dirección General del Personal Académico de la Universidad

Nacional Autónoma de México que, mediante el proyecto PAPIIT número 402412, financió una parte de la investigación. Finalmente, reconocemos la participación del conjunto de los miembros del seminario Historia de las Creencias y Prácticas Religiosas. Siglos XI al XIX sobre la cual descansa buena parte de la obra.

GISELA VON WOBESER
CAROLINA AGUILAR GARCÍA
JORGE LUIS MERLO SOLORIO

Ciudad Universitaria, 5 de marzo de 2018.

# INTRODUCCIÓN

## *EL PELIGRO DE IDOLATRAR*. EL PAPEL DE LAS IMÁGENES EN EL CRISTIANISMO MEDIEVAL Y MODERNO

Cuando vamos a un museo y observamos una imagen estamos viendo sólo una parte de lo que esa imagen era; las imágenes no son únicamente objetos: constituyen artefactos culturales saturados de mensajes y cargados de emotividad. En un museo esas imágenes están fuera de su contexto. Las de carácter religioso (que son las que vamos a estudiar) fueron instrumentos que sirvieron para algo: eran objetos de veneración, estaban saturadas de sentimientos, se les pedían cosas, se les prendían veladoras, se les paseaba por la calle, se las llevaba en procesión en los templos; esas imágenes, cuando estaban en casas privadas o en las iglesias, eran consideradas objetos mágicos, entidades que podían traer beneficios para los habitantes de los hogares y de las ciudades. Estudiar una imagen sin estos contextos es desvirtuarla y privarla de los diversos elementos que influyeron en su creación: quién la mandó hacer, con qué objetivo, cuáles usos tenía, dónde estaba colocada. No poseía el mismo efecto comunicativo una imagen que se encontraba en el ámbito doméstico, que la que estaba en el altar mayor de la catedral; no tenía el mismo significado ni impacto un pequeño grabado situado en el altarcito de la casa, que la imagen original de la virgen de Guadalupe venerada en su santuario. Las imágenes afectaban el ámbito político, eran centro de complejas redes sociales y se insertaban en los circuitos económicos. Su presencia motivó cambios profundos en la religión, el arte, la literatura, la filosofía y la teología. Como señala el investigador David Freedberg, las imágenes tenían poder, estaban fuertemente vinculadas con su entorno y con lo que se hacía con ellas.[1]

[1] David Freedberg, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra, 1992.

Desde épocas tempranas, el cristianismo utilizó imágenes y lo ha hecho a lo largo de su historia. Sin embargo, ésta no es una tradición que proceda de sus fundamentos judíos, que son iconoclastas,[2] sino de sus raíces egipcias, helenísticas y romanas. Desde un principio esta situación creó un conflicto interno dentro del cristianismo porque, por un lado, la prohibición bíblica era indubitable, pero, por el otro, se mostraba fundamental la necesidad de utilizar las imágenes como medios de evangelización y suplantación de los dioses y rituales paganos y como un mecanismo básico para difundir sus mensajes entre los pueblos gentiles.

Para aceptar las imágenes como objeto de culto, a pesar de las prohibiciones bíblicas, el cristianismo pasó por un largo proceso. Desde el siglo I inició su expansión en un mundo lleno de imágenes, un mundo en el que el imperio romano y las religiones antiguas del Mediterráneo las utilizaban en cinco formas: 1) como instrumento de culto, es decir, como un objeto al cual se le rendía veneración, se le hacían fiestas y se le ofrecían sacrificios, regalos y oraciones; 2) como artefactos mágicos a los que se les consideraba protectores; 3) como guardianas de la memoria de la efigie de los difuntos a partir de sus retratos; 4) como un instrumento de propaganda, que servía para afianzar el poder imperial y mostrar al pueblo el rostro de quien los gobernaba; 5) como decoración en palacios y templos. Esas funciones fueron heredadas por el cristianismo, el cual le agregó otra más, el carácter didáctico, necesario como instrumento del proselitismo, novedad que lo distinguía de sus matrices judaíca y zoroastrista y de las religiones mediterráneas, las cuales no pretendían convertir a nadie a sus creencias. Ese sentido didáctico tenían las pinturas en las catacumbas (siglos II y III) con Cristo como el buen pastor, el ágape o comida eucarística, las primeras representaciones de la Virgen amamantando o el IKTUS (pez), un acróstico que representaba a *Iesus Kristos*, *Teoy* (de Dios), *Uios* (hijo) y *Soter* (salvador). Su presencia en fechas tan tempranas, en los momentos en que era una religión perseguida en el imperio romano, muestran cómo ya se

[2] La Biblia prohíbe la idolatría explícitamente en Deuteronomio 4 y 13 y Éxodo 20, 4.

había desligado del judaísmo y comenzaba a insertar muchos elementos culturales del entorno mediterráneo.

Sin embargo, la manera como el cristianismo utilizó esas imágenes sufrió una serie de transformaciones a lo largo del tiempo y se dio de diferente manera en el ámbito oriental y mediterráneo del imperio romano y en la zona noroccidental de Europa habitada por los pueblos celtas, germánicos y eslavos. En este breve ensayo me abocaré así a hablar de las imágenes cristianas en su perspectiva cultual, mágica, memorística, propagandística y didáctica. Para comprender el proceso histórico en el que surgieron y fueron utilizadas, dividiré la exposición en seis periodos que abarcan los siglos IV al XVII.

### *Las imágenes en el cristianismo triunfante, entre Constantino y Justiniano (313-560)*

Fue en los siglos IV y V cuando los emperadores romanos dieron el aval a la versión trinitaria del cristianismo, aunque los cristianos constituían solamente un diez por ciento de la población total del imperio. La mayor parte de ellos estaba concentrada en el oriente (Egipto, Palestina, Siria, Anatolia y Grecia). Había también un número indeterminado de ellos fuera de sus fronteras, en el ámbito dominado por los persas. Este cristianismo se insertó en comunidades que llevaban milenios utilizando la imagen como objeto de devoción; por ello, obispos y monjes debieron hacer concesiones a las religiones antiguas y permitir algunas sustituciones, porque era la única forma de que los individuos aceptaran la nueva fe. En un mundo donde el culto, de hecho toda la vida cotidiana, se vinculaba a las imágenes, era imposible que una religión iconoclasta tuviera la más mínima aceptación.

Un caso significativo fue el de la *Nike* o victoria alada, figura que se utilizaba en la guerra para conseguir el triunfo sobre los enemigos y se colocaba en los arcos triunfales como símbolo de los vencedores. Esas victorias aladas, aunque masculinizadas, fueron el origen de la representación cristiana de los ángeles, al igual que las de otro dios alado: Eros. La imagen de san Miguel,

el arcángel que era descrito en el Apocalipsis como vencedor de Luzbel, gracias a su carácter de guerrero celestial, se convirtió pronto en un símbolo asociado con el poder militar del imperio romano, cuando éste se volvió cristiano. San Miguel tomó además los atributos de "pesador de las almas" durante el Juicio Final, función que tenía el dios egipcio Anubis.

Como san Miguel, los santos comenzaron a insertarse en una corte, reflejo de la corte imperial romana, y Cristo fue poco a poco asimilado al emperador, con lo que la percepción primitiva de Jesús como buen pastor o como maestro fue desapareciendo. A lo largo del siglo IV y en las primeras décadas del siglo V, los obispos de la Iglesia trinitaria tuvieron que hacer frente a las comunidades cristianas que disentían de sus postulados teológicos (gnósticos, arrianos, nestorianos, monofisitas). Aunque Constantino (272-337) les prestó su apoyo en esa lucha y reunió el primer concilio ecuménico en Nicea (325) para declarar a los arrianos herejes, su ayuda no fue incondicional y ni él ni sus sucesores se mostraron contrarios a las otras variantes cristianas, ni al paganismo. No fue sino hasta fines de la cuarta centuria que el emperador Teodosio (*ca.* 346-395) dio su total apoyo a los obispos trinitarios, cerró los templos a los antiguos dioses, prohibió los juegos olímpicos, expulsó a los arrianos del imperio y reunió el primer concilio de Constantinopla (381). Con él nacería el *Imperium Romanum Christianum* que insertó a los obispos como funcionarios del Estado convirtiendo al emperador en la cabeza de la única Iglesia posible, la católica. Los sucesores de Teodosio, como vicarios de Dios en la tierra, reunirían nuevos concilios en cuyas actas se definiría la ordodoxia y se tomarían las medidas necesarias para perseguir y expulsar a los herejes.

Así, al igual que los emperadores que encabezaban a la nueva Iglesia, a partir de entonces el Cristo triunfante fue concebido como un ser con todos los atributos de poder y rodeado de una corte de funcionarios, los santos patronos mediadores que podían conseguir, al igual que los terrenales, los favores del Señor todopoderoso para sus protegidos. El *Imperator* Cristo, señor del universo y juez apocalíptico (*Pantócrator*), era representado en un trono con un libro en la mano, un *Códex*, la Biblia. A veces ésta

estaba cerrada, otras abierta mostrando las palabras: *ego sum veritas et vitam*, "yo soy la verdad y la vida". Alrededor de su cabeza se le comenzó a colocar un nimbo o halo, tomado de las divinidades persas, en el que se dibujaba un signo crucífero, símbolo de su pasión. Con ese halo, aunque sin la cruz, fueron también pintados los santos. En este tiempo eran muy raras las imágenes de Jesús crucificado, pues el tema de la crucifixión horrorizaba a los hombres de la Antigüedad, quienes lo asociaban con un castigo infamante. Por otro lado, la imagen de un cielo imperial servía para sacralizar el imperio terrenal y de hecho, desde fines del siglo V, los emperadores comenzaron a ser representados con el halo de santidad, siendo los únicos a los que se les daba ese atributo estando aún vivos.[3]

A la par que se construía el tema del Cristo emperador comenzó a desarrollarse de manera espectacular la representación de su madre María. En el concilio de Éfeso (431), ciudad donde se rendía culto a la casta diosa Diana, la Virgen fue proclamada con el nombre de *Theotokos* (la portadora de Dios), madre del Hijo, hija del Padre y esposa del Espíritu Santo. Esta denominación se le dio con el fin de insistir en la doble naturaleza de Cristo (divina y humana), que dicho concilio definió contra los nestorianos. Se consumaba así un proceso de síntesis por el cual decenas de divinidades femeninas, que tenían milenios de presencia en el Mediterráneo, eran asimiladas y sustituidas por una "diosa madre de fertilidad espiritualizada". El hecho tuvo consecuencias asombrosas y ayudó mucho para el afianzamiento del cristianismo, carente en sus orígenes judaicos de imágenes sagradas femeninas. El nombre de Miriam (como se llamaba también la hermana de Moisés) fue interpretado por los padres de la Iglesia de muy diferentes formas: san Jerónimo la asoció con la Estrella del mar (Sirio era Isis, el lucero que guiaba a los marinos); san Isidoro de Sevilla la relacionó con la palabra *iluminatrix*, la que ilumina; san Pablo Diácono la llamó "mediadora de todas las gracias". A causa de los pocos datos bíblicos sobre la vida de la Virgen, en Siria, a

[3] Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano, vol. II*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996, p. 43; y Peter Brown, *El primer milenio de la cristiandad occidental*, Barcelona, Crítica, 1997, p. 27 y siguientes.

partir del siglo V, se fue tejiendo una leyenda dorada que tomó como fuente un conjunto de evangelios árabes, arameos y coptos que al no ser reconocidos por la Iglesia se les denominó "apócrifos".[4]

Junto a este fenómeno hagiográfico comenzó a desarrollarse también un profuso culto a las imágenes. De entre todos los santos, la que mayor influencia podía ejercer ante el Todopoderoso era María, pero a diferencia de los otros, su cuerpo no se encontraba ya en la tierra, pues Dios la había llevado al cielo; aunque se veneraba su manto en un gran santuario cerca de Bizancio (El Blanquerna), la ausencia corporal propició el desarrollo de un profuso culto a sus imágenes que cumplieron, en la devoción de los fieles, el lugar de la reliquia. La representación que predominó fue aquella que mostraba a la Virgen de frente, sentada sobre un trono y con el Cristo niño en su regazo, convirtiéndose ella misma en su trono. Esta imagen bizantina tuvo una enorme difusión en las iglesias de occidente en adelante.

También en este periodo comenzaron a aparecer las primeras representaciones de los santos, sobre todo en los ábsides de las basílicas y en los muros de las naves. Apóstoles, mártires y obispos se convirtieron en patronos, al igual que la aristocracia terrateniente que vinculaba a su patronazgo a amplias capas de población; se transformaron en los compañeros invisibles, en los amigos y protectores contra los males del mundo, en los intermediarios entre Dios y los hombres. Con ellos la humanidad podía entablar vínculos que se postulaban en forma de transacciones. A cambio de cirios, limosnas, peregrinaciones y actitudes de dependencia, en fin de "reverencia", los santos manifestaban su "potencia", su poder a través del milagro: la curación de la enfermedad provocada por el pecado, la salvación en los peligros, el encuentro de objetos y personas perdidos, la protección de cosechas y animales. El santo, personaje de vida inimitable por el común de los mortales, se volvió un intercesor más que un modelo.

Sus méritos los hacían los "amigos del Señor" y les daban el destacado lugar que ocupaban en el cielo. Al principio sus imágenes

[4] Marina Warner, *Alone of her sex. The Myth and the Cult of the Virgin Mary*, New York, Vintage Books, 1983, p. 50 y siguientes.

eran sólo propagandísticas, mnemotécnicas y didácticas, instrumentos para dar a conocer a los nuevos conversos la manera como debían recordarlos y concebirlos. La verdadera veneración no se hacía a esas imágenes sino a las reliquias, es decir a los restos mortales de aquellos considerados santos. Así, con la anuencia de los emperadores cristianos, los obispos comenzaron a trasladar los cuerpos muertos de los mártires, de las catacumbas donde estaban enterrados, a las nuevas iglesias basilicales que se construyeron dentro de las ciudades. Esta traslación de cuerpos comenzó a generar un importantísimo culto de reliquias, que se convirtió en el centro de una nueva forma de socialización basada en el patronazgo y en la subordinación de la gente a las sedes episcopales y a los monasterios. Sin embargo, esas reliquias eran algo abstracto para la mente de los hombres y mujeres del Mediterráneo, por lo que fue necesario asociarlas con imágenes que convertían dichos cadáveres en carne viva. Así, en el Oriente, la reliquia pasó a un segundo término y algunas imágenes perdieron su carácter originalmente didáctico para convertirse en objetos a los que se les rendía veneración.[5]

## *El nacimiento de la imagen de culto en Oriente (560-725)*

Los campesinos y los hombres de las ciudades, los ricos y los pobres, comenzaron a aceptar el cristianismo a partir de la posibilidad de ver en sus templos el cielo lleno de luz dorada y a los personajes celestes inmóviles en él. Solamente unos cuantos teólogos que tenían acceso a la escritura y, por lo tanto, al pensamiento abstracto, eran los que podían concebir un Dios espiritual, todopoderoso, omnipresente, omnipotente, una fuerza celestial sin rostro. Además, para volverlos más cercanos, los íconos que se encontraban en los templos comenzaron a ser reproducidos para que sus devotos pudieran venerarlos en sus casas. El fenómeno no sólo influyó en la creciente familiaridad con la que

[5] Peter Brown, *The Cult of the Saints, Its Rise and Function in Latin Christianity*, Chicago, The Chicago University Press, 1981, p. 8 y siguientes.

comenzaron a ser tratados los santos. Con la multiplicación de los íconos éstos se convirtieron también en mercancías.

Para entender la importancia fundamental que la imagen tuvo en la difusión del cristianismo, es necesario tener en cuenta que la mayor parte de la población era analfabeta y vivía en un mundo de oralidad donde todo se transmitía a partir del lenguaje, de la palabra que construía imágenes y de la visualidad. Por eso fue tan importante en el cristianismo que la imagen fuera aceptada y utilizada por los eclesiásticos, primero como medio didáctico y más tarde como objeto de culto. El primer uso fue definido por el papa Gregorio I (*ca*. 540-604) en una carta al obispo Sereno, en la que defendía la utilización educativa de las imágenes para evangelizar a los rústicos. Pero este didactismo no era suficiente para las necesidades de los fieles, por lo que, en Oriente, el culto rendido a las reliquias de los santos comenzó también a darse a las imágenes. De hecho, la verdadera conversión al cristianismo en esas regiones se dio gracias a que éstas se volvieron vehículos emotivos con los que la gente podía identificarse.[6] Con ello comenzaba a darse la suplantación de los antiguos dioses y la asimilación de sus atributos y poder taumatúrgico por parte de los santos. Un buen ejemplo de cómo el cristianismo sobrepuso sus imágenes a las de los dioses paganos es la representación egipcia de san Cristóbal, un obispo con cabeza de perro (cinocéfalo), figura que recordaba a varias de las antiguas divinidades del Nilo representadas con cabeza de animal sobre un cuerpo humano.

Algo muy distinto pasó en el Occidente cristiano, que desde el siglo V sufrió profundas alteraciones a partir de la llegada de los germanos desde el norte y el este. Estos grupos, originalmente nómadas, tenían un arte básicamente geométrico, con extraordinarios trabajos en metal, aunque posiblemente utilizaran también figuras de madera con carácter mágico. Cuando se volvieron sedentarios y entraron en contacto con el imperio romano tomaron algunas de las imágenes del mundo mediterráneo, pero la per-

[6] Brown, *The cult of the saints*..., p. 50 y siguientes.

fección a la que había llegado la representación helenística comenzó a perder su armonía y delicadeza. Otro proceso tuvieron los pueblos celtas, quienes habían desarrollado una profusa y rica representación de sus divinidades desde hacía varias centurias, favorecida por los continuos contactos con el mundo mediterráneo. Así, mientras los bizantinos y sus súbditos orientales siguieron usando la imagen como algo fundamental en su percepción del cristianismo, los mundos germánico y celta tendieron a limitar cada vez más la utilización de imágenes. Al evangelizar a esos pueblos, los monjes y obispos occidentales prefirieron presentarles reliquias para su veneración, pero no imágenes, pues pensaban que éstas podían prestarse a la superstición y a la idolatría. Las representaciones de la vida de Cristo, la Virgen y los santos se utilizaron sólo para ilustrar los libros a los que un pequeño número de monjes tenía acceso. Esta ausencia provocó, entre otras causas, que el cristianismo penetrara con muchas dificultades en el ámbito occidental de Europa.

En esas regiones, la conversión masiva se había llevado a cabo como consecuencia de la aceptación del cristianismo por parte de los señores germanos y/o celtas. El cristianismo les daba una gran cantidad de beneficios que hicieron posible la pervivencia de las instituciones romanas: la escritura latina, un cuerpo burocrático de obispos y de monjes que podían exaltar sus linajes, continuidad de los centros urbanos de poder del desaparecido imperio, estructuración de sistemas legales codificados y la convicción de ser representantes de Dios en la tierra. Así, con los monjes y obispos llegaba un aparato administrativo que les permitía una cierta superioridad frente a otros señores no convertidos y prestigio y aval divino. La conversión de los señores implicaba la de sus súbditos, aunque a menudo las únicas prácticas que se les exigían eran el bautizo y la asistencia a la misa dominical en latín, lengua ya incomprensible para la mayoría. Durante su vida cotidiana, las masas campesinas occidentales no tenían otro contacto con el cristianismo, por lo que los ritos a sus dioses seguían vivos. Aunque algunos monjes intentaron asimilar elementos de esas divinidades a los santos católicos, en el siglo X las creencias antiguas no habían sido desplazadas y coexistían con las cristianas.

El contraste con Oriente era notable. En el mundo de Bizancio, la gente acudía a un rito en el que se hablaba en griego, la lengua de las masas. En Occidente, los hablantes de idiomas germánicos o celtas no entendían el latín, e incluso aquellos que vivían en zonas romanizadas ya tampoco lo comprendían, pues dicha lengua se había regionalizado en una gran cantidad de dialectos derivados del latín vulgar. La existencia de una liturgia incomprensible para los fieles, y de una precaria predicación por parte de monjes y obispos, provocó el distanciamiento de los dirigentes espirituales hacia las masas y una cristianización muy superficial.[7]

A esto debemos agregar que en Occidente sólo se utilizaban las imágenes para ilustrar los manuscritos, los cuales unos pocos monjes podían contemplar en sus bibliotecas, por lo que no pudieron usarse como instrumentos de cristianización. En cambio, en Bizancio las imágenes estaban colocadas en los muros de las iglesias o en forma de íconos en los altares de los templos y en las casas. Esto trajo como consecuencia que, mientras Oriente fue cristiano desde el siglo V, Occidente siguió siendo pagano hasta el siglo XII. Todavía en el siglo IX, los monjes francos, germanos y anglosajones llamaban a los campesinos *paganus*, porque consideraban que sus vicios y rituales estaban más cercanos al paganismo que a la fe de Cristo. Esos cristianos "de nombre" seguían yendo a venerar a las fuerzas de la naturaleza en los bosques y los montes, bailaban alrededor de sus árboles sagrados, veneraban las fuentes, gritaban durante un eclipse para ayudar al sol o a la luna a salir del trance, hacían ofrendas a sus muertos y utilizaban ensalmos y amuletos para protegerse de los espíritus malignos. Con todo, los monjes eran muy reticentes a mostrar imágenes a estos paganos por el peligro de la idolatría.

Entre los siglos VI y VIII el mundo germánico asentado sobre el antiguo imperio romano de Occidente sufrió un proceso de fragmentación política y de retroceso económico. Bizancio, en cambio, conservó su unidad, a pesar de que la invasión islámica en el siglo VII le arrebató las ricas provincias de Egipto, Palestina y Siria. Durante este periodo los bizantinos dominaban sobre el Asia menor, Grecia

[7] Brown, *El primer milenio*…, p. 91 y siguientes.

y el sur de la península itálica, por lo cual el papado les estaba sujeto. Las cosas comenzaron a cambiar en el siglo VIII.

### *La crisis iconoclasta. La construcción del dogma alrededor de las imágenes y la reacción iconódula (725-1054)*

En el año 725 el emperador León III (680-741), padre de la dinastía conocida como isáurica, prohibió el culto a las imágenes en el imperio bizantino por considerarlo idolátrico y sólo permitió la veneración a la santa cruz. Basado en el mandato bíblico del Antiguo Testamento y apoyado por los patriarcas y obispos orientales, el emperador mandó destruir todos los mosaicos y pinturas de los templos y quemar los íconos que recibían culto público y privado. La orden produjo tumultos en el pueblo, encarcelamientos y hasta sentencias de muerte. Los principales opositores a la orden fueron los monjes, quienes fabricaban y vendían esos íconos y en cuyos templos se veneraban. El pretexto que blandía el emperador, junto con los obispos y patriarcas que lo apoyaban, tenía su base en la invasión islámica. En 717, unos años atrás, Bizancio había estado a punto de caer bajo el ataque marítimo musulmán y ésta era sólo una de las muchas veces que las fuerzas enemigas amenazaron la capital. La invasión islámica había provocado en el imperio de Oriente no sólo la pérdida de territorios sino toda una catástrofe religiosa. ¿Cómo explicar que Dios hubiera permitido que los enemigos de la fe tomaran Tierra Santa y, sobre todo, Jerusalén, arrebatándosela a los bizantinos? ¿No era ésa una prueba de que la voluntad divina quería castigar a los cristianos por sus pecados? La única explicación estaba en que, mientras los musulmanes seguían al pie de la letra la prohibición bíblica sobre las imágenes, los cristianos no lo hacían.

Ésta, sin embargo, era una justificación teológica detrás de la cual existía una cuestión política. Desde hacía varias décadas los monjes se habían mostrado abiertamente contrarios a las reformas imperiales que afectaban al pueblo. Los monasterios eran focos de exaltación popular contra lo que llamaban un dominio autocrático. Para los monjes, los emperadores no estaban

cumpliendo con su función de gobernar en nombre de Dios para el bien común. Detrás de la prohibición de las imágenes estaba de hecho una política imperial de persecución contra los rebeldes monjes, fabricantes de íconos. Varios de ellos fueron asesinados y aquellos que no se sometieron tuvieron que huir y refugiarse en Roma. Por esta época (siglo VIII) el sumo pontífice intentaba independizarse de Bizancio, ya que hasta entonces los emperadores habían nombrado al obispo de Roma. La iconoclastia y el apoyo a los monjes dio al papa el mejor pretexto para conseguir esa independencia: los emperadores bizantinos fueron considerados herejes porque el culto a las imágenes era un culto válido, y ellos lo impugnaban.[8]

Con todo, la argumentación teológica que justificaba el culto a las imágenes no llegó del papado occidental sino de Oriente, del mundo islámico. En Siria, un monje cristiano llamado Juan de Damasco (675-749) elaboró una teología alrededor del culto a las imágenes basado en las ideas neoplatónicas. Este teólogo (que vivía fuera del imperio bizantino, pero que también estaba inmerso en un mundo anicónico como el del islam) argumentaba, tanto frente a los musulmanes como contra los iconoclastas cristianos, que Dios permitía el culto a las imágenes como una concesión a nuestra naturaleza imperfecta. Teológicamente las imágenes sólo podían ser consideradas objetos de devoción, es decir, se les debía rendir *dulía* (del griego, veneración), nunca adoración (*latría*), pues no eran ídolos. Las imágenes constituían representaciones de una realidad superior invisible, pero que sólo era posible percibir a partir de la materia, de aquello que podían aprehender nuestros sentidos. El culto nacía de la necesidad que tenemos los seres corpóreos de representar lo invisible por medio del cuerpo. Además, la corporeidad de Cristo y la Virgen hacía posible que sus imágenes fueran veneradas pues eran representaciones de los cuerpos que tuvieron mientras transitaron por la tierra y que habitaban gloriosos en el cielo. Según la tradición, san Lucas, el evangelista, había conocido a la Virgen

[8] Carlos Diehl, *Grandeza y servidumbre de Bizancio*, Madrid, Espasa Calpe, 1963, p. 146 y siguientes.

y había pintado por primera vez su imagen, la cual fue modelo para todas las imágenes de María que se hicieron después; por lo tanto, las efigies veneradas de ella eran retratos fieles a la realidad de quien fue la madre de Dios y que estaba en el cielo. Respecto al rostro de Cristo, éste había dejado plasmado un paño, que los bizantinos llamaban *Mandylion*, llegado a manos del rey Abgar de Edesa, quien había enviado a un emisario a que hiciera un retrato de Jesús; ante la imposibilidad de llevar a cabo el encargo por lo luminoso de su rostro, el mismo Cristo se secó la cara con dicho paño y se lo entregó al emisario con ella impresa. Si estos verdaderos retratos justificaban el culto a los íconos, la factura de imágenes didácticas tenía mucha mayor razón de ser, pues servían para enseñar a la gente que no sabía leer ni escribir las verdades de la fe.[9] Sin embargo, la teología de Juan Damasceno no se conoció en su tiempo, y no fue sino hasta el siglo XII, cuando su obra se tradujo al latín, que se volvería el teólogo más utilizado por los autores de Occidente (hasta el concilio de Trento incluso), para justificar la veneración de las imágenes.

En el año 780 llegó al trono la emperatriz Irene, como regente por la minoría de edad de su hijo Constantino. Para fortalecer su reinado, Irene regresó al culto a las imágenes con el apoyo del papa Adriano I, quien envió varios legados a Bizancio para presidir un concilio (el II de Nicea) en 787, en el cual se legitimaría de nuevo el culto a las imágenes. Sin embargo, una rebelión destronó a Irene en 797 y en 803 se regresó a la antigua prohibición. En ese tiempo, un teólogo bizantino, Teodoro de Studios (759-826), él mismo perseguido por los iconoclastas, rescató los escritos de Juan de Damasco y los dio a conocer en el mundo cristiano oriental, aunque murió sin ver el triunfo de su causa. No fue sino hasta el 843 que otra emperatriz, Teodora, aseguró la victoria final de los veneradores de imágenes y el regreso a la iconodulía en Bizancio y su imperio, tema que fue ratificado en el IV concilio de Constantinopla en el 869. Después de casi 150 años los emperadores bizantinos regresaban al culto oficial a las imágenes, pero de hecho

[9] Brown, *El primer milenio…*, p. 205 y siguientes.

éste no había desaparecido nunca en el ámbito popular. De manera oculta, muy posiblemente con una gran tolerancia por parte de los funcionarios del Estado, la gente realizaba actividades devotas alrededor de ellas en sus casas. El paréntesis iconoclasta en la historia de la cristiandad oriental fue importantísimo, porque a partir de él se generó la discusión sobre el culto y con ella una teología de la imagen que sería básica para la justificación de su uso en todo el mundo cristiano, aunque más tardíamente.

Durante la dominación de los emperadores iconoclastas en el Oriente, el papado consiguió mantener su independencia de manera muy precaria. Los continuos ataques de sus vecinos del norte, los lombardos, lo obligaron a pedir ayuda continuamente a los francos, bajo cuya esfera de influencia finalmente cayó. Carlomagno (742-814), coronado como emperador de Occidente en el año 800 y, tiempo después, los emperadores alemanes de la familia otónida, controlaron la elección del sumo pontífice. A lo largo de esos siglos VIII, IX y X, el Occidente no usó las imágenes como medios de evangelización. Los teólogos carolingios y otónidas tenían temor de que, al presentar imágenes a los campesinos, éstos las tomaran por ídolos. Por esta razón sólo se permitieron las imágenes didácticas para ilustrar manuscritos, básicamente dirigidas a los monjes o a los reyes. De estas épocas tenemos varias biblias, evangelarios y comentarios al Apocalipsis (llamados *beatos*). Una de las imágenes pintadas en esos libros que tendrían un fuerte efecto en el arte de Occidente fue la de Cristo en la cruz que comenzó a ser representada en los evangelarios y *beatos* de los siglos IX y X. A fines de esta centuria esa imagen pasaría de los manuscritos a los altares y se expondría en adelante a la veneración de los fieles. Lo mismo sucedió con la representación del *Pantócrator*, el Cristo juez del Apocalipsis rodeado del *tetramorfos* (el león, el toro, el hombre y el águila, los cuatro animales alados que se mencionaban en el libro de Ezequiel y que tomó san Juan) que desde el siglo XI se plasmó en los tímpanos de las iglesias siguiendo el modelo oriental que había sido profusamente pintado en las biblias.[10]

[10] Réau, *Iconografía del arte cristiano*..., p. 48 y siguientes, 494 y siguientes.

Bizancio, mientras tanto, una vez superada la crisis iconoclasta y como una reacción a ella, desarrolló una rica y variada cultura basada en imágenes. Los templos se volvieron a decorar con mosaicos hermosísimos o con frescos delicados que desarrollaron extensos programas didácticos. Los monasterios, por su parte, retornaron a la fabricación de íconos devocionales, imágenes que se transportaban y colocaban en altares domésticos. Sin embargo, los bizantinos jamás se atrevieron a hacer imágenes de bulto y mantuvieron la tradición de los íconos pintados sobre tabla, a veces con incrustaciones de piedras preciosas y metal, pero siempre bajo la premisa de que representaban el "verdadero rostro" de Cristo en majestad y de María como *Theotokos*. Entre ellos el tema de la crucifixión no se desarrolló, aunque sí la representación del varón de dolores (*Ecce homo*) que tendrá, como veremos, una enorme difusión en Europa.[11]

Entre los siglos VIII y X las dos cristiandades universales, la bizantina y la latina, se comenzaban a distanciar, desde sus postulados básicos sobre las relaciones Iglesia y Estado hasta algunas de sus definiciones teológicas. En Oriente, el cesaropapismo consideraba al emperador como la cabeza de la Iglesia; en Occidente, la importancia creciente del obispo de Roma entre los siglos VI y VIII y la tardía restauración imperial propiciaron el surgimiento de la teoría de las dos majestades: una para regir el poder temporal y la otra para el espiritual. A pesar de que tal definición resultaba muy problemática, pues la supremacía de uno sobre el otro se prestaba a enconadas disputas, dicha propuesta dio al papado un papel fundamental en las definiciones dogmáticas sobre diferentes temas, como el de las imágenes, en el mundo de tradición latina.[12]

[11] Jean Claude Schmitt, *Le corps des images: essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002, p. 55 y siguientes.

[12] John Binns, *Las iglesias cristianas ortodoxas*, Madrid, Akal, 2002, p. 231 y siguientes.

### *La eclosión de las imágenes en Occidente. De Cluny a los mendicantes (1054-1300)*

En 1054 el patriarca de Constantinopla y los emperadores de Bizancio desconocieron las pretensiones del papado, que se comenzaba a constituir como la autoridad eclesiástica suprema del Occidente y a manifestar que su poder, derivado de Dios, estaba por encima del de los monarcas. Sin embargo, con esta ruptura (que el sumo pontífice comenzó a denominar cisma) no se detuvo el influjo de Bizancio sobre Occidente, con el cual tenía fuertes vínculos comerciales. Uno de los objetos de esos intercambios fueron los íconos, cuya riqueza ornamental hizo posible que se convirtieran en una mercancía y llegaran así a las ciudades situadas en las costas del Mediterráneo y del Atlántico, en el momento que se estaba desarrollando un amplio sector urbano que las consumía. En esas ciudades que crecían gracias al comercio con Bizancio y el islam (Venecia, Génova, Florencia, Pisa, Nápoles, Brujas, Barcelona, Marsella), estaban formándose nuevos sectores sociales: los burgueses comerciantes, los artesanos y las nuevas corporaciones religiosas, como los mendicantes y sus cofradías. El ámbito urbano generó muchas inquietudes, entre otras la exigencia de una participación más activa de los laicos en los rituales y prácticas del cristianismo. Esos laicos, especialmente las mujeres, empezaron a influir en el ámbito de la religión en Occidente, la que comenzó a cambiar a partir de entonces. Las regiones donde se dieron por primera vez esos cambios fueron las zonas más desarrolladas desde el punto de vista económico: el norte de Italia y Flandes.

Uno de los aspectos más sobresalientes de la nueva religiosidad fue la "humanización" de Jesús y de la Virgen. Aunque el Cristo juez del Apocalipsis siguió representándose, se difundieron cada vez más las imágenes del crucificado y de María como madre amorosa. Este fenómeno se debió a la intensificación de los contactos con Bizancio, a pesar de que desde el siglo XI, como vimos, su emperador desconoció la autoridad del obispo de Roma. Esas relaciones se activaron sobre todo gracias a las Cruzadas, movimientos militares que además pusieron a los occidentales en relación directa con Tierra Santa, la cual estuvo en manos de los

cristianos por casi cien años. La afluencia de peregrinos y la importación de reliquias desde Oriente influyeron profundamente en la percepción de Cristo y de María como seres más cercanos a la humanidad. La imagen del crucificado poco a poco se fue llenando de emotividad y la Virgen con el niño sentado en su regazo se convertirá en uno de los grandes temas iconográficos de Occidente. Además del arte bizantino y de la peregrinación a Tierra Santa, en ese proceso de humanización tendría un papel fundamental una de las congregaciones religiosas occidentales que inició la promoción del uso de las imágenes: Cluny.

Los monjes de las abadías que pertenecían a esta reforma benedictina desarrollaron en sus iglesias y monasterios todo un programa iconográfico de imágenes didácticas que permitían al pueblo acercarse a los misterios divinos. Ellos fueron los primeros en introducir pequeñas representaciones teatrales dentro de las iglesias para conmemorar la Pascua. Tres monjes alrededor de un sepulcro vacío, como las tres Marías, lloraban por la ausencia de Cristo hasta que un "ángel" les daba el aviso de que había resucitado. Estas pequeñas escenas teatrales fueron el germen del futuro teatro evangelizador. Los monjes de Cluny fueron también los creadores de una fiesta de sustitución (el 2 de noviembre) para cristianizar el culto a los muertos. Finalmente fue Cluny la primera orden occidental que introdujo las imágenes en las arquivoltas de las entradas de las iglesias y en los capiteles de sus naves como medio didáctico. Los mensajes, sin embargo, estaban todavía asociados con el Dios juez del Antiguo Testamento y del Apocalipsis, un señor en majestad que anunciaba el Juicio Final. Esa religión insistía en la condenación eterna de la mayor parte de la humanidad y representaba demonios y llamas saliendo de la boca de un lobo infernal, la bestia más temible de la época medieval porque llegaba de noche y devoraba personas y animales. Con esas representaciones los monjes pretendían que los fieles "vieran" las verdades de la fe como una premisa para que creyeran en ellas. El temor al infierno sería una herramienta básica de control y conversión.

Sin embargo, a partir del siglo XII comenzó a aparecer en el discurso cristiano la religión de amor, aunque sin desplazar a la

otra. Esta actitud se vio influida por la predicación de dos santos: Bernardo de Claraval (1090-1153) y Francisco de Asís (1182-1226). Bernardo era un monje benedictino, primo hermano de Hugo de Champagne, uno de los fundadores de los caballeros templarios (los monjes guerreros creados después de la primera Cruzada para conservar Tierra Santa) y gran promotor de la segunda Cruzada después de un avance del islam en 1145. Aunque Bernardo criticaba acerbamente la utilización de imágenes didácticas, pues distraían a la gente que asistía a la misa, fue al mismo tiempo uno de los principales impulsores del culto a la virgen María como *Notre Dame* (Nuestra Señora), la dama feudal a la que todo caballero debía ofrecer sus hazañas y su vida. Según su hagiografía, la misma Virgen en agradecimiento por promover su culto lo alimentó con su leche. Bernardo fue también el promotor de la devoción a los siete dolores que María sufrió por su hijo, comparándola con los mártires por esa causa. Este teólogo, como escritor místico, interpretó el *Cantar de los cantares* de la Biblia como una alegoría del amor entre el esposo Cristo y la esposa, la Iglesia. Dichos comentarios al *Cantar*, y el libro de los *Salmos*, fueron la fuente de inspiración para darle a María algunos de sus insólitos atributos metafóricos: casa de oro, puerta y escalera del cielo, pozo de agua viva, trono de la eterna sabiduría, arca de la alianza, torre de marfil; fueron algunos de los muchos títulos que se le dieron a lo largo de los siglos siguientes. Gracias a este santo teólogo, el culto a la virgen María tuvo un desarrollo exponencial en Occidente, el cual se reflejó en una extraordinaria iconografía y en la dedicación de muchas catedrales a Nuestra Señora.[13]

La otra gran figura que revolucionó el espíritu cristiano fue el pobre de Asís, Francisco Bernardone. Como un joven laico que vivió a caballo entre los siglos XII y XIII, este hombre comenzó predicando la pobreza evangélica y la renuncia a todos los bienes como el único medio de alcanzar la paz y la salvación. Por otro lado, su acercamiento a la naturaleza, sus poemas al sol y a la luna, su amor por los pájaros, la predicación a los peces, favorecieron una atmósfera de meditación que promovía llegar a Dios por

[13] Werner, *Alone of all her sex*…, p. 121 y siguientes.

medio de la contemplación de la creación. Francisco además predicaba en la lengua toscana para hacerse comprender por la gente sencilla. Su vida y sus acciones influyeron poderosamente en la emotividad, aspecto fundamental que transformó el nuevo discurso de las imágenes.[14]

Los predicadores franciscanos (al igual que los otros mendicantes dominicos, agustinos y carmelitas) fueron grandes promotores de los recursos visuales como un medio para convertir a las masas urbanas. Por principio de cuentas utilizaron pequeñas narraciones llamadas *exempla* en las que se traía a la imaginación del oyente una anécdota con una moraleja que fomentaba la virtud y el abandono de los vicios. También echaron mano del teatro evangelizador con pequeñas escenificaciones sobre la caída de Adán y Eva o el Juicio Final, y de la pintura mural para representar escenas de la vida y pasión de Cristo, de los santos y de los sufrimientos de los condenados en el infierno. En el cuarto concilio de Letrán en 1215 se reconoció la necesidad de instruir a los fieles en la comprensión de las Sagradas Escrituras y el valor de las imágenes para la enseñanza religiosa. Gracias a la promoción papal y a la labor que llevaron a cabo las órdenes mendicantes en este sentido, fue posible que, después de trece siglos, el cristianismo finalmente fuera una religión que penetró en las masas en Occidente. Sin embargo, este fenómeno sólo se dio en las ciudades y en el ámbito rural cercano a ellas; los campesinos que estaban más alejados de los centros urbanos, en las montañas, tuvieron que esperar todavía hasta el siglo XVII para verse influidos por esta predicación que desarrollaron los jesuitas y los capuchinos.

Pero ni la promoción mariana de san Bernardo, ni la predicación sentimental de san Francisco hubieran logrado el éxito que tuvieron sin la presencia de dos nuevos elementos en la religiosidad occidental: la creación de hermandades y cofradías de laicos y la participación cada vez mayor de la mujer en la vida pública. En ambos también tuvieron un papel fundamental las órdenes mendicantes apoyadas por el papado.

[14] Michael Baxandall, *Giotto y los oradores. La visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica (1350-1450)*, Madrid, Visor, 1996, p. 45 y siguientes.

Para propiciar una mayor participación de los laicos en la vida religiosa y aumentar los ingresos de sus conventos, los frailes impulsaron la creación de cofradías y órdenes terceras. Estas corporaciones, además de promover una moral más virtuosa entre los seglares, organizaban las principales fiestas del año y promovían la seguridad social dedicándose a la caridad por medio de hospitales, asilos y orfanatos. En ellas también se cobraban y administraban las limosnas destinadas a los ritos funerarios y a los sufragios por las ánimas del purgatorio, espacio temporal recién creado por los teólogos para dar mayores facilidades de salvación a unos fieles dadivosos, a los que no se les podía ya condenar a un infierno eterno.

Para todos los cristianos que pertenecían a esas hermandades, los santos eran modelo de virtudes que debían imitar; para los individuos se convirtieron en seres que otorgaban bienes, salud e hijos; las ciudades, además de protectores contra las enfermedades y las catástrofes, los consideraron sus héroes y, como tales, sirvieron para cohesionar a la sociedad y para fortalecer las identidades colectivas. En el bautismo se le daba a cada persona el nombre de un santo bajo cuya protección se ponía al recién nacido. Familias, gremios, cofradías, ciudades y países se pusieron al cuidado de uno o de varios patronos celestiales. Sus fechas de celebración durante el año litúrgico les concedieron también dominio sobre las diversas actividades agrícolas y los convirtieron en patronos de las floraciones, de la vendimia, de las lluvias o de los sembradíos. Así, al relacionarlos con las fuerzas que regían el cosmos, los santos fueron poco a poco sustituyendo a los viejos dioses y sus imágenes, reforzadas por sus reliquias, se volvieron cada vez más indispensables para su culto.[15]

Muy relacionado con esta participación de los seglares está el segundo elemento que propició el cambio religioso, la presencia cada vez más activa de las mujeres en la vida pública. Hasta el siglo X, la participación femenina dentro del cristianismo occidental había

[15] Donald Weinstein y Rudolph M. Bell, *Saints and Society. The two Worlds of Western Christendom, 1000-1700,* Chicago, The University of Chicago Press, 1982, p. 141 y siguientes.

sido bastante marginal. La virgen María fue durante siglos la única mujer venerada y a lo largo del primer milenio sólo fueron promovidas a los altares dos o tres monjas (como la reina Radegunda o Gertrudis de Nivelles, pariente de Carlomagno), las prostitutas arrepentidas y ermitañas María Magdalena y María Egipciaca y las mártires romanas que habían muerto vírgenes durante las persecuciones imperiales. Pero con las ciudades y las cortes feudales del siglo XII comenzó a aparecer un nuevo modelo para las mujeres: las visionarias. La mujer estaba marginada de todos los ámbitos religiosos, no podía predicar ni decir misa, ni ser consagrada para el sacerdocio. El único medio que las mujeres encontraron para intervenir en la vida religiosa fue manifestar su capacidad de tener visiones celestiales y, a partir de ellas, una comunicación directa con Dios, con la Virgen y con los santos.

Desde el siglo XII, algunas mujeres decían haber estado en el cielo, el purgatorio o el infierno, que habían hablado con Cristo y le habían acercado los labios a su llaga, que sostuvieron en su regazo al niño Dios y entablaron coloquios con la Virgen. Los confesores de estas mujeres comenzaron a preguntarse sobre la veracidad de esas aseveraciones y para algunos ésta fue una buena posibilidad de demostrar, con una "comunicación" directa con el cielo, la existencia del purgatorio y de la corporeidad de Cristo, temas negados por algunas herejías como los cátaros. El fenómeno estaba relacionado además con la presencia de mujeres como cabeza de señoríos cortesanos y como promotoras de una literatura amorosa que tenía como objeto a la dama, señora del feudo. El tema del amor cortés y la recién creada ceremonia del matrimonio sacramental influyeron en las visiones de estas mujeres que se casaban con Cristo y tenían con él coloquios eróticos. Además, la experiencia mística comenzó a verse como una forma de conocimiento de la divinidad, la llamada ciencia infusa, que podía ser incluso más efectiva que los largos años de estudio que requerían los teólogos escolásticos.[16]

[16] Caroline Bynum, *Fragmentation and Redemption: Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*, New York, Zone Books, 1991, p. 25 y siguientes.

Aunque desde el siglo XII las monjas benedictinas alemanas Hildegarda de Bingen y Gertrudis de Helfta habían iniciado una importante actividad en la descripción de sus visiones y en la trasmisión de un conocimiento místico, fue hasta el siglo XIII que este fenómeno se difundió por todas las ciudades del Occidente. Un papel importante en este proceso lo tuvieron los monasterios femeninos fundados por los mendicantes, que buscaban proteger a las mujeres de los peligros del mundo pero también ejercer mayores controles sobre ellas. A partir de entonces se impuso la clausura obligatoria para las monjas y con ello una intensa actividad de interiorización religiosa. Al mismo tiempo, los mendicantes promovieron la multiplicación de mujeres seglares entregadas a la vida religiosa en las ciudades. Estas terciarias y beatas encontraron en el ejercicio de la caridad en los hospitales y como consejeras espirituales un medio para tener presencia social. También en este tiempo apareció la costumbre de "emparedar" en los muros cercanos a las puertas de las ciudades a mujeres que se ofrecían voluntariamente como protectoras "espirituales". Desde sus pequeñas celdas, estas mujeres llamadas "reclusas" rezaban por el bienestar de los habitantes de la ciudad y recibían a cambio alimento a través de un pequeño orificio abierto en el muro. Como esposas de Cristo, monjas, terciarias y reclusas se volvieron las protectoras urbanas que con sus sufrimientos y oraciones aplacaban la ira divina y evitaban epidemias, hambres y catástrofes.

Surgía así una novedosa percepción del cristianismo, llena de lágrimas y de sentimentalismo, pero también de sacrificios y sufrimiento, de renuncia y de ascetismo. La mujer debía sufrir en su cuerpo para convertirse en otro Cristo pues la única forma de ser perfecta era volverse hombre, y esto sólo podía lograrse convirtiéndose en un cuerpo sufriente como el del Salvador. Renunciar a comer y a beber, lamer las llagas de los leprosos, privarse del sueño, flagelarse o colgarse del cabello constituían el camino más directo para conseguir la salvación propia y la del prójimo. San Francisco de Asís y las visionarias místicas (como Hildelgarda de Bingen, Gertrudis de Helfta, Clara de Montefalco, Ángela de Foligno, Catalina de Siena, Brígida de Suecia)

transformaron el cristianismo occidental en una religión plena de emotividad.[17]

La feminización de la cultura cristiana entre los siglos XII y XV se manifestó en imágenes de una fuerte corporeidad. La veneración novedosa al niño Jesús, que se aparecía continuamente a las visionarias, fue una representación que encontró un fuerte eco en una época que vio surgir el tema de la infancia, pero también el de la Sagrada Familia, modelo para los seglares casados. La pasión de Cristo y la pormenorizada narración de sus sufrimientos (el varón de dolores o *Ecce homo*), al igual que el santo entierro, con las figuras dolientes de la Virgen, la Magdalena y san Juan, fueron elementos que por su patetismo tuvieron un mayor impacto. El sufrimiento de la gente, sujeta a pestes, hambres y guerras, provocaba una mayor identificación con la nueva visión cristiana y, con ello, una conversión más efectiva hacia los valores que ella predicaba. Ese mismo proceso de sentimentalización afectó también la imagen de María, quien era representada como la reina del cielo coronada por la Trinidad, como la metáfora de la Iglesia y como la mujer perfecta alabada por los trovadores; pero también como la madre embarazada que visitó a su prima santa Isabel, como la fugitiva que huyó a Egipto para proteger a su niño, como la dolorosa mujer que lloró la muerte de su hijo al pie de la cruz.

De manera paralela a esa eclosión de la imagen, los pensadores occidentales se dieron a la tarea de justificar teológicamente sus usos. Un importante movimiento denominado escolástico, surgido primero en las escuelas catedralicias y después en las universidades nacidas de ellas, se dio a la tarea de definir, explicar y sintetizar los más variados temas teológicos a partir de la lógica aristotélica y de los argumentos de autoridad. Sus condenas a las diferentes herejías (como el catarismo y los valdenses) y sus propuestas teológicas llegaron a los seis concilios ecuménicos convocados por el papado y se convirtieron en la base dogmática de

[17] Caroline Bynum, *Holy Feast and Holy Fast. The Religious Significance of Food to Medieval Women*, Los Angeles y Berkeley, University of California Press, 1987, p. 25 y siguientes.

la Iglesia de Occidente. Sin embargo, aunque en los dogmas básicos no hubo desacuerdo, éste surgió en temas de segundo orden, como el de las imágenes. A partir de la traducción que se hizo al latín de los textos de Juan Damasceno, los escolásticos Allan de Lille y Pedro Lombardo hicieron importantes aportaciones para la justificación didáctica de su uso. Pero no fue sino hasta el siglo XIII, cuando los mendicantes monopolizaron las cátedras teológicas en las universidades, que el tema se volvió polémico. La postura del dominico Tomás de Aquino (1225-1274) era que se podía adorar a las imágenes de Cristo, como en la eucaristía, mientras que a las de la Virgen y los santos sólo se les debía veneración. Los nominalistas franciscanos y algunos liturgistas como Guillermo Durandus (1230-1296), en cambio, insistían en que las imágenes sólo servían como instrumentos didácticos y como guardianes de la memoria, pero no se les debía rendir culto, pues existía el peligro de que los fieles no comprendieran la diferencia entre veneración y adoración.[18]

A pesar de esta oposición, para algunos autores, como Michael Camille, el culto a la eucaristía propuesto por los teólogos escolásticos fue determinante en la percepción de las imágenes que comenzó a tener el Occidente. Por un lado, algunas de ellas se habían vuelto específicas (individualizadas) y se alejaron de la "recepción coral" o de conjunto que tenían las de carácter didáctico; su veneración se constituyó como un culto público dirigido a un objeto sagrado al cual se le podían pedir favores, como a la hostia. Por el otro, con la creencia de que Cristo se encontraba realmente en la eucaristía, se abría la posibilidad de que su presencia se manifestara igualmente en sus imágenes, con lo que "se rompía la barrera entre la representación y la realidad, entre la imagen y el prototipo".[19] Se iniciaba así un proceso fundamental, el de sacramentalización de las imágenes, que tendría profundas consecuencias en adelante.

[18] Felipe Pereda, *Las imágenes de la discordia. Política poética de la imagen sagrada en la España del 400*, Madrid, Marcial Pons, 2007, p. 116 y siguientes.
[19] Michael Camille, *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval*, Madrid, Akal, 2000, p. 237 y siguientes.

*La aparición de la imagen perfecta (1300-1500)*

Desde el siglo XIII, el arte gótico, imitando al bizantino, había buscado un mayor naturalismo en las imágenes religiosas, naturalismo que desembocó en el Renacimiento. Los artistas de este periodo situaron a los personajes sagrados y a sus historias dentro de espacios arquitectónicos o paisajísticos tridimensionales, logrados gracias a sofisticadas técnicas que implicaban conocimientos de geometría, óptica y otras ciencias. Al mismo tiempo, el cuerpo humano comenzó a verse libre de las cargas pecaminosas que se le habían dado en los siglos medievales y la desnudez se mostró como algo natural. El cuerpo de Cristo crucificado, "el más bello de los hombres", fue objeto de estudios anatómicos y se insistió en su sexualidad al mostrar cómo la sangre de su costado chorreaba hasta su entrepierna uniéndose así con la primera que derramó cuando lo circuncidaron. Se volvió igualmente frecuente la representación de Jesús niño con las piernas entreabiertas mostrando su sexo, y en las escenas de la adoración de los Reyes Magos, uno de ellos levanta el paño que lo cubre para constatar que el hijo de María era un varón "en todas sus partes".[20]

Esta insistencia obsesiva sobre la humanidad de Cristo era consecuente con el movimiento cultural denominado humanismo y se concentraba en dos momentos de la vida del Salvador: el nacimiento y la muerte. Dos fueron las representaciones que tuvieron mayor impacto en la religiosidad de esta época: el *Ecce homo* o varón de dolores y la Verónica. El primero surgió a partir de un modelo bizantino llegado a Europa en el siglo XIII y tuvo un gran impulso por su carácter emotivo y una gran difusión gracias al tema de la misa de san Gregorio. La escena describía la visión que tuvo un asistente incrédulo cuando este papa elevaba la hostia, lo que "demostraba" la presencia real de Cristo en la eucaristía. Dicha imagen recibiría gran impulso desde la iglesia de la Santa Cruz en Roma, pues rezar un padrenuestro frente a

[20] Leo Steinberg, *La sexualidad de Cristo en el arte del Renacimiento y en el olvido moderno*, Madrid, Hermann Blume, 1989, p. 11 y siguientes.

ella concedía 11 000 años de indulgencia. La otra devoción impulsada en esta época fue la del rostro de Cristo plasmado en el paño de la Verónica durante la Pasión. Esta tradición, que no aparece en los evangelios canónicos y que constituye la versión latina del *Mandylion* griego, generó una enorme cantidad de imágenes y, custodiada en San Pedro de Roma, se le consideró el ícono más importante de la cristiandad. Se constituía así en la segunda imagen *acheiropoietai*, es decir, no fabricada por mano humana.[21]

La promoción de los temas pasionarios que introdujo la espiritualidad de los mendicantes influyó también en la exaltación del sufrimiento de los mártires. A partir del siglo XV la presencia de "aquellos que murieron por la fe" se hizo más notable en el arte y en la literatura. El fenómeno tenía que ver con el regreso a los orígenes, pues los mártires eran un símbolo de ese cristianismo primitivo al que todos querían volver. En las representaciones de martirios de esa época, los victimarios aparecían con los rasgos del no cristiano, casi siempre intercambiables (el pagano romano o bárbaro se representaban a menudo con vestimenta musulmana, especialmente en la península ibérica), con rostros crueles y actitudes de gozo por el dolor que provocaban. En esas imágenes se insistía en el triunfo de las víctimas sobre sus victimarios y con ello en la superioridad del "más allá" sobre el "más acá" y de la Iglesia católica sobre herejes y musulmanes. Para algunos teólogos, este tipo de muerte era tan importante que los mártires conservarían sus heridas incluso después de la resurrección de la carne como emblemas de su glorificación. De hecho, los emblemas del martirio eran tan eficaces desde el punto de vista didáctico que gracias a su inserción en las imágenes de los santos se podía identificar quién era protector de cuál enfermedad. Finalmente el martirio podía ser también un arma de dos filos pues se prestaba a justificar los ataques contra los gobernantes tiranos o para convertir en mártires a los rebeldes.[22]

[21] Pereda, *Las imágenes de la discordia*..., p. 38; y Réau, *Iconografía del arte cristiano*..., p. 25 y 47; v. 4, p. 53.

[22] Antonio Rubial, *La justicia de Dios. La violencia física y simbólica de los santos en el mundo cristiano*, México, Educación y Cultura, 2011, p. 171 y siguientes.

De manera paralela a este perfeccionamiento de las representaciones y de las técnicas, se daba en el cristianismo una proliferación de nuevas devociones que respondían a un mundo urbano cada vez más complejo y a una sociedad en crisis, azotada por la peste negra, por la guerra endémica y por las hambrunas. Los santos comenzaron a ser "jurados" por las ciudades para pedirles protección contra las enfermedades y las catástrofes. Se convirtieron en sus héroes, los llevaban en sus estandartes de batalla y les ayudaron a cohesionar a la sociedad y a fortalecer las identidades colectivas. El culto a sus imágenes y reliquias se volvió indispensable, al igual que la utilización de objetos sagrados como remedios "mágicos" (rosarios, escapularios, medallas, cuentas). La necesidad de afianzar la protección celestial propició también la proliferación de cultos a los ángeles y arcángeles, cuyas imágenes llenaron los templos y los claustros, las calles y las plazas, los pendones y los altares domésticos. Estos seres alados que habían vencido a las fuerzas demoniacas, y cuyas representaciones los mostraban como bellos mancebos armados, eran continuamente solicitados para alejar el mal y para proteger a los individuos y a las colectividades.[23]

Además del culto a los santos y a los ángeles se introdujeron nuevas fiestas, se multiplicaron las celebraciones marianas como consecuencia de la proliferación de sus advocaciones: Inmaculada Concepción, Asunción, Visitación, Candelaria, Dolores, el Carmen, el Rosario, la Merced. Toda esa diversidad generó un número igual de hermandades y cofradías encargadas de organizar sus fiestas y de promover la fabricación de sus imágenes. El siglo XV y el humanismo renacentista trajeron consigo nuevas problemáticas que influyeron en el culto a María y que tuvieron en España un escenario privilegiado. La religiosidad burguesa insistió en la devoción a la Sagrada Familia, a los padres de la Virgen, santa Ana y san Joaquín y, sobre todo, a san José, hasta entonces una figura muy marginal en el santoral cristiano. La maternidad de María se volvió tema difundido en cuadros, esculturas y sermones y se

[23] Francis Rapp, *La Iglesia y la vida religiosa en Occidente a fines de la Edad Media*, Barcelona, Labor, 1973, p. 240 y siguientes.

manifestó en las escenas de la anunciación con san Gabriel, de la Navidad ante el pesebre, con el Cristo muerto en los brazos (La Piedad) y en la dolorosa soledad del Calvario. La coronación de María en el cielo como reina de la creación es otro tema sumamente socorrido y asociado con el poder monárquico emergente en la Europa occidental. Pero quizás fue la Inmaculada Concepción la figura que provocó un mayor impacto en la religiosidad posterior. La creencia de que María fue concebida sin la mancha del pecado original, muy promovida por los franciscanos, se discutió durante el pontificado de Sixto IV (1414-1484), en un ambiente en el que el Renacimiento había olvidado la indignidad original del hombre, en su afán por exaltar la perfección de su naturaleza. Esta creencia comenzó a tomar cuerpo a finales de ese siglo XV en una imagen que la asociaba a la mujer del Apocalipsis, vestida de sol, con la luna bajo sus pies y coronada de estrellas. El éxito de esa representación fue inusitado y desde la época de los Reyes Católicos se volvió un referente obligado de la naciente identidad hispánica.[24]

Junto a esta exaltación de la virgen María, la figura de Jesús también generó en esta época una de las fiestas más populares del calendario cristiano: el *Corpus Christi*, que propagaba el dogma de la presencia real de Cristo en la eucaristía, definido teológicamente a partir del cuarto concilio de Letrán (1215). El principal atractivo de esta celebración era la fastuosa procesión que recorría las calles de la ciudad, en la cual los representantes de todas las corporaciones desfilaban siguiendo un rígido orden y jerarquía. Cada una, bajo sus estandartes e insignias, portaba en andas las esculturas de sus santos patronos cubiertos de joyas y, abriéndose paso con su cruz y sus ciriales, recorría las calles al ritmo de la música. Con la procesión de *Corpus*, retablo vivo de la sociedad, se afianzaba la idea de que cada segmento representaba un órgano del cuerpo social, que era, según el dogma, el cuerpo místico de Cristo, el cual acompañaba al cuerpo verdadero presente en la hostia. Con esta celebración la fiesta litúrgica

[24] Para este tema, véase Suzzane Stratton, *La Inmaculada Concepción en el arte español*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989.

tomaba una función cívica que cohesionaba a la ciudad e insertaba las imágenes en un monumental aparato teatral. Además del *Corpus*, en este tiempo se exacerbaron también las representaciones pasionarias durante la Semana Santa, las cuales llegaron al paroxismo con procesiones de flagelantes que seguían a las imágenes de Cristos sangrantes y de Vírgenes llorosas. Con las fiestas, las masas campesinas y urbanas se integraban a un cristianismo afectivo y ritual que en adelante formaría parte de su vida cotidiana, de su emotividad y de sus sueños y anhelos.

Junto con Cristo y la Virgen, una tercera imagen recibió gran atención por parte del cristianismo: el Demonio. En Oriente este personaje tenía un papel relativamente secundario; se le representaba como un ángel flaco y negro. En Occidente, en cambio, Satán era mostrado en toda su fealdad y maldad. Su figura monstruosa tomaba formas animalunas, destrozaba cuerpos, torturaba sin piedad. El Demonio se volvió un principio ordenador del espacio social, el maestro que guiaba a todos aquellos que estaban en contra de la Iglesia y que no obedecían sus mandatos. Su presencia dominaba los espacios del miedo y de la angustia y justificaba las hogueras para destruir brujas y herejes, las matanzas de judíos, las cruzadas contra los musulmanes y la guerra de conquista para someter a los idólatras paganos.[25]

El espacio demoniaco por excelencia, el infierno, también fue objeto de una exhaustiva descripción por parte de esta iconografía didáctica y perfeccionista. Antes del siglo XIII las representaciones plásticas de este lugar mostraban el sufrimiento de las almas en forma simplificada (rostros o torsos entre el fuego gimiendo ante la presencia de Satanás y del Anticristo niño sentado en su regazo). Pero al final del siglo XIII y durante la crisis que vivió Europa en el XIV y parte del XV, comenzaron a aparecer descripciones pormenorizadas de las torturas infernales. Los relatos estaban hechos con tal minuciosa y morbosa exactitud que no dejaban nada a la imaginación. Para describir el inframundo, la paleta del pintor y el verbo del predicador tomaron sus modelos

[25] Robert Muchembled, *Historia del Diablo, siglos XII-XX*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 48 y siguientes.

del ambiente que los rodeaba: del horror de la peste y de la guerra, de los herejes y brujas quemados en la hoguera inquisitorial y de las narraciones de los martirios de los santos. Los pecadores, clasificados según sus faltas, se distribuían en los diferentes círculos subterráneos inmersos en parajes desoladores, en valles de fuego, en heladas lagunas, en pantanos de olores fétidos, en hoyos profundos con hirviente alquitrán, en fosos de serpientes y alimañas, ámbitos donde la tormenta, la lluvia, el viento y la oscuridad eran perennes. En tan ingrato medio los réprobos eran atormentados por demonios y dragones que los azotaban, mutilaban, aserraban, ahorcaban o apuñalaban; que los introducían en glotonas fauces donde eran triturados, los arrojaban al fuego o al hielo o los ensartaban en garfios y los colgaban como a reses; que los denigraban, evacuando en sus bocas o montándolos como bestias de carga. Demonios con enormes falos en forma de serpiente atormentaban a las mujeres que habían pecado de lujuria y monstruosas diablesas llenaban los vientres de los golosos y con ganchos desgarraban las carnes de los lascivos.[26]

Tan violentas imágenes se complementaban con los sermones predicados por los frailes mendicantes que le dieron gran difusión al tema por medio de *exempla*, pequeñas narraciones seguidas de una moraleja en las que un personaje vicioso era enviado al infierno. El teatro popular que los frailes fomentaron para llevar la enseñanza cristiana a las masas también introdujo el tema del Juicio Final y de las penas eternas. Esa misma visualidad, y con tintes aún más marcados, tenían las descripciones escritas por las santas monjas y beatas visionarias. Sus viajes en espíritu al lugar, influidos por la visualidad de los sermones y de las pinturas, estaban llenos de alusiones al sufrimiento material de las almas de los condenados. Su necesidad respondía a la justicia infinita de Dios que debía castigar a quien lo había ofendido a pesar de las advertencias. Un pecado contra un ser infinito como Dios merecía una pena eterna. En un mundo de cambios y rupturas era necesaria la convicción tranquilizadora de que

[26] Georges Minois, *Historia de los infiernos*, Barcelona, Paidós, 1994, p. 195 y siguientes.

existía una justicia inmutable que castigaría a los malos con unos tormentos indescifrables por toda la eternidad.

Todos estos temas, cuya representación se vio influida por el perfeccionamiento de las técnicas pictóricas y escultóricas, facilitaron que a las imágenes se les diera un nuevo uso devocional, convirtiéndolas en instrumentos de meditación y en excitadoras de emociones. Dicho fenómeno es explicable a partir de la gran expansión que tuvo la mística entre algunos sectores eclesiásticos y laicos. Para una sociedad que estaba convencida de que los entes divinos poseían fuertes cargas corporales, fue fácil aceptar su visibilidad en la tierra manifestada en las visiones que tenían sus elegidos. La utilización de retratos verbales y de una rica literatura narrativa hacía posible transmitir a los demás, y con lujo de detalles, el cuerpo y vestimentas de los seres celestiales, las experiencias místicas tenidas con ellos e incluso describir los lugares empíreos, infernales o purgativos a los que se había viajado en espíritu. En las visiones, el paso del mundo espiritual al mundano se hacía con una gran facilidad, como si no existiera ninguna frontera entre ellos. El ámbito del más allá quedó así invadido por lo tangible. La transposición a los espacios supraterrenos de actitudes corporales, como hablar, caminar o sonreír, introducía en ellos la materialidad propia de la imagen y permitía utilizar ésta como un instrumento para alcanzar dichos espacios. Ese devocionalismo fue también propiciado por la *Devotio Moderna*, un movimiento nacido en los Países Bajos que buscaba una mayor interiorización de la vida religiosa, privilegiaba el ejercicio de las virtudes, como la caridad, sobre las prácticas externas y proponía meditaciones sobre la pasión y muerte de Cristo que llevaran a un cambio de vida. Las imágenes devocionales tuvieron un papel fundamental en estas propuestas y gracias al comercio se difundieron en todos los ámbitos de la cristiandad.[27]

A la par que se desarrollaba este devocionalismo en el norte de Europa, en la península ibérica surgía un nuevo tipo de imagen: la aparecida de manera prodigiosa. El ícono común era un objeto fabricado por un artesano; en cambio, la imagen milagrosa estaba

[27] Rapp, *La Iglesia y la vida religiosa en Occidente*..., p. 193 y siguientes.

asociada con una intervención divina, una aparición prodigiosa a un pastorcito o el descubrimiento portentoso del "simulacro". A menudo se le atribuían actividades humanas, como llorar, sudar, mover la cabeza y los ojos, cubrirse el rostro con su cabello; cerca de ellas se escuchaba música angelical o su presencia se anunciaba por medio de ángeles disfrazados de mortales. Para los creyentes, las imágenes de este tipo habían sido creadas ex-profeso por Cristo o la Virgen; tenían por tanto el carácter de reliquias y la cualidad de albergar a la divinidad y no solamente representarla. Alrededor de ellas surgieron las leyendas que propiciaron a su vez el crecimiento de un santuario de peregrinación. En España el fenómeno se asoció con la reconquista de Extremadura y Andalucía y con las procesiones a Santiago de Compostela. En las leyendas de la virgen del Pilar en Aragón, de la virgen de Guadalupe en Extremadura o de la virgen de la Antigua en Sevilla, las imágenes fueron relacionadas con personajes de la época apostólica (como Santiago o san Lucas) y se consideraron activas impulsoras de la Reconquista y muestras de un cristianismo sobreviviente a la invasión islámica. La ausencia de reliquias de la Virgen y la eclosión de su culto en Occidente desde el siglo XII pudieron ser elementos relacionados con esta necesidad de imágenes milagrosas cuya presencia avalaba el favor del cielo hacia una comunidad.[28]

Aunque en menor medida, también comenzaron a difundirse los cultos a imágenes milagrosas de Cristo, como el de Burgos, vinculado con la conversión de la otra minoría religiosa de la península, la judía. Dicha imagen, promovida en la primera mitad del siglo XV por el arzobispo judeoconverso Pablo de Santa María (1350-1435), basaba su narración en la obra del dominico fray Jacobo de la Vorágine, quien, en su *Leyenda dorada*, retomaba un antiguo relato bizantino sobre la imagen del santo Cristo de Beirut. Unos judíos de esa ciudad habían atravesado con una lanza el costado del ícono, que había sido fabricado por Nicodemo, y al instante había brotado sangre y agua del orificio, líquido que comenzó a obrar maravillosas curaciones y que consiguió la conversión de

[28] William Christian, *Apparitions in late Medieval and Renaissance Spain*, Princeton, Princeton University Press, 1981.

los judíos y la transformación de todas las sinagogas de la ciudad en iglesias. En la leyenda del Cristo de Burgos, imagen a la que le crecían las uñas y el cabello, estaba también implicada la conversión de judíos gracias a la predicación de un obispo converso.[29]

Como lo ha demostrado Felipe Pereda, en un importante estudio sobre el tema, en la Castilla de finales del siglo XV el culto a las imágenes ocupó un papel central en las discusiones teológicas. La causa no estaba sólo en la proliferación de imágenes milagrosas, sino también en la oposición que presentaron los conversos que provenían de dos religiones con prohibiciones explícitas sobre las representaciones de la divinidad. Desde la primera mitad del siglo XV, varios autores escolásticos españoles, ante un papado que no se pronunciaba de una forma clara e inequívoca sobre el tema, se habían visto en la necesidad de definir cuál era el uso correcto que se debía hacer de las imágenes. El antes mencionado Pablo de Santa María, judío converso y arzobispo de Burgos, insistía en que las imágenes estabas destinadas a traer a la vista la memoria de los santos y servían también para educar y excitar emociones de compasión y arrepentimiento, pero no se les debía rendir adoración. Un contemporáneo suyo, el teólogo y moralista Alfonso de Madrigal, "el Tostado" (1400-1455), había escrito fuertes críticas contra esa religiosidad milagrera que rayaba en la idolatría al creer que las imágenes podían llorar o sangrar y consideraba que éstas sólo podían servir como medios de enseñanza o instrumentos de la memoria. Este autor insistía en que era preferible la pintura a la escultura, porque la segunda se prestaba más a idolatrar, cosa que ya habían señalado los bizantinos. Por otro lado, advertía que, si bien era posible representar a aquellos seres sagrados que habían tenido cuerpo, era absolutamente impensable hacerlo con la Trinidad.[30]

De esta misma opinión era el fraile jerónimo Hernando de Talavera (1428-1507), otro judío converso adscrito a la corte de los Reyes Católicos y confesor de Isabel. Sin embargo, al ser nombrado arzobispo de Granada y ante el problema que presentaba

[29] Pereda, *Las imágenes de la discordia*..., p. 134 y siguientes.
[30] Pereda, *Las imágenes de la discordia*..., p. 62 y 98.

la conversión de los musulmanes, consideró que las imágenes eran el mejor medio para lograrlo, además del aprendizaje del árabe y la edición de catecismos en esa lengua. Tal actitud se vio desde que la corte estaba en Sevilla en 1478, pues él y Pedro González de Mendoza emitieron un edicto en el que se ordenaba que en todas las casas se tuviera una imagen pintada de la cruz, de Cristo, la Virgen o algún santo, "que provoquen y despierten a los que allí moran a haber devoción". Con ello, Talavera se hacía eco de una inquietud manifestada por la misma reina Isabel, quien promocionó la elaboración de imágenes de bulto con una técnica novedosa que consistía en hacerlas en moldes para multiplicar su fabricación, una verdadera industria en serie. Una constante en las políticas de la reina fue dotar a las iglesias de imágenes y ornamentos sagrados y para lograrlo echó mano de varios artistas de los Países Bajos residentes en Castilla, sobre todo Huberto de Utrecht, quien importó el moderno método desde su ciudad. Igual que Talavera, Luis Osorio, obispo de Jaén, mandó imprimir 50 000 "verónicas" en pergamino al impresor polaco Estanislao Polonio para repartirlas entre los fieles de su diócesis.[31] Así, desde estas últimas décadas del siglo XV, en toda la cristiandad las imágenes se desplazaron desde los altares de los templos al interior de los hogares y las prácticas devocionales empezaron a conceder cada vez más importancia al elemento figurativo. También comenzaron a hacerse más comunes las esculturas con brazos y piernas móviles que eran utilizadas en dramas sacros o paralitúrgicos. Toda esta experiencia andaluza llegaría a América con los misioneros evangelizadores en el siglo siguiente.

Tal proliferación provocó que en los reinos peninsulares el poseer imágenes domésticas se convirtiera en un signo del cristiano viejo y de diferenciación con los judaizantes. Muchos conversos comenzaron a comprar imágenes para no ser acusados de herejía, pero entonces llovieron sobre ellos acusaciones de maltrato a dichas imágenes. El viejo tópico antisemita, impulsado por la Inquisición recién instaurada en Castilla en 1482, reforzó los estereotipos del judío malvado que mutilaba imágenes y profa-

[31] Pereda, *Las imágenes de la discordia*..., p. 73 y siguientes.

naba hostias. Así, poco a poco se fue imponiendo el tema de la adoración de las imágenes, primero a las que no habían sido fabricadas por mano humana, es decir, a aquellas que comenzaban a tener un sentido sacramental, y poco a poco a todas. Esto fue tan importante que, a fines del siglo XV, el no inclinarse ante las imágenes y mostrarles reverencia era un signo evidente de heterodoxia. Con ello se sacrificaba una visión más ortodoxa y tolerante sobre las imágenes como medios didácticos y memorísticos, en aras de aquella que las veía como receptáculos de la divinidad, posición que rayaba con la idolatría.[32]

Uno de los autores que defendió esta postura fue el franciscano fray Alonso de Espina (murió en 1496), quien en su libro *Fortaleza de la fe*, varias veces reimpreso, retomó la teoría sacramental de la imagen que ya estaba en ciernes en Santo Tomás. Para este franciscano, "las imágenes no son ni decoración ni mero estímulo de la devoción del cristiano, son parte consustancial de la presencia de Cristo en la iglesia militante".[33] Debe recordarse que en la Edad Media la hostia se elevaba para ser consumida visualmente y que, rodeada de incienso y toques de campana, su manifestación se convertía en una epifanía, muy similar a la de las efigies de Cristo y María aparecidas milagrosamente. Por tanto, la adoración debida a la eucaristía debía rendirse también a dichas imágenes pues éstas contenían una gracia sobrenatural. Espina aseveraba que esto formaba parte de la tradición de la iglesia desde tiempo inmemorial.

Hasta ahora hemos visto que, a lo largo de estos dos siglos, en los que la Baja Edad Media y el Renacimiento se encimaban, el terreno que fue ganando el realismo de las imágenes y las transformaciones en la percepción de lo sagrado convirtieron lo celeste en algo terrenal y humanizado. Cuanto más perfecta era la representación se podía conseguir con mayor éxito el hacer ver para hacer creer y, sobre todo, conseguir la exaltación de la emotividad, medio indispensable para la conversión interior. Pero, al mismo tiempo, al acercar el cielo a la tierra, se separaba lo profano de lo sagrado (fuertemente vinculados hasta entonces) y con

[32] Pereda, *Las imágenes de la discordia*..., p. 142 y siguientes.
[33] Citado en Pereda, *Las imágenes de la discordia*..., p. 116.

ello se iniciaba el proceso de secularización. Las imágenes, que habían sido hasta ese momento sólo un instrumento de la fe, iniciarían un largo camino que las desvincularía de la religión para convertirlas en objetos meramente estéticos, es decir, en arte.

### *Los cambios de la imagen. Reforma y Contrarreforma (1500-1700)*

Cuando el cristianismo popular que habían ayudado a forjar los mendicantes se había extendido por toda Europa, comenzó a haber problemas con los intelectuales teólogos que buscaban el regreso al cristianismo puro de los primeros tiempos. En la palestra de la discusión volvió a aparecer el tema del culto a las imágenes y a las reliquias como idolatría. A fines del siglo XV una serie de reformadores criticaron acremente la veneración de plumas del Espíritu Santo o de san Miguel, de suspiros de san José o de gotas de leche de la virgen María; consideraron "paganismo" encender cirios ante las imágenes, hacerles ofrendas, solicitarles favores y esperar que ellas les hicieran milagros. A lo largo de esa centuria se había consolidado un fuerte movimiento dentro de la Iglesia que tomó cuerpo en la llamada *Philosophia Christi*, cuyo principal objetivo era la búsqueda de un cristianismo más interior y más moral, que prescindía de los rituales populares. Lo importante para estos reformadores, seguidores de los postulados propuestos por la *Devotio Moderna*, no era prenderles veladoras a los santos, sino comportarse dentro de las normas morales cristianas y ejercitar la caridad hacia el prójimo.[34]

Erasmo de Rotterdam, el mayor representante de esta filosofía, se lanzó a criticar acremente este culto, y su hijo espiritual, Martín Lutero, lo siguió, provocando la ruptura de la unidad cristiana. La reforma protestante fue fundamentalmente un movimiento iconoclasta, cuya posición ante las imágenes se derivaba de la negativa de ofrecer cualquier tipo de culto a los santos. Todo

[34] León Halkin, *Erasmo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 15 y siguientes.

cristiano estaba obligado a un comportamiento que lo llevara a la santidad, por lo que la intermediación de seres especiales ante Dios era inútil. Sin embargo, el protestantismo sólo se refería a las imágenes devocionales y, en cambio, no tuvo ningún prurito en utilizar la imagen como medio didáctico y propagandístico, para lo cual hizo uso exhaustivo del mejor instrumento que tuvo para difundir sus mensajes: la imprenta. Por medio del grabado, los predicadores protestantes difundieron imágenes críticas contra el papado y los monjes. Algunas mostraban su riqueza, su avaricia o su lujuria; otras los representaban aliados o incluso identificados con el Demonio. Al igual que los conversos en el ámbito hispánico, los reformados centroeuropeos consideraban que la palabra tenía prioridad sobre la imagen y colocaron a la primera del lado de la razón y a la segunda en el de la superstición.

Frente a las actitudes iconoclastas protestantes, el mundo católico reaccionó con la exaltación del culto a las imágenes como el único medio que tenían los "rudos" para aproximarse a las realidades invisibles. El concilio de Trento, la Compañía de Jesús y, de hecho, todas las órdenes religiosas, difundirían la veneración a nuevas advocaciones de la Virgen, a las imágenes de Cristo crucificado y a los santos. El uso de la imagen se justificó entonces con la teología aparecida entre los padres de las iglesias orientales, sobre todo Juan de Damasco, el gran teólogo griego-árabe del siglo VIII. Desde el valenciano Jaime Prades, en su *Historia de la adoración y uso de las santas imágenes* (Valencia, 1596), hasta los dos tratados sobre la Encarnación y la adoración del franciscano fray Cristóbal Delgadillo (*Duo tractatus alter de Incarnatione; de Adoratione alter*, Alcalá, 1653), los autores católicos insistieron en que la adoración a ciertas imágenes estaba plenamente justificada pues eran manifestaciones de lo divino. Y junto a estos íconos de culto, la reforma católica también hizo uso exhaustivo de imágenes didácticas como un medio para evangelizar a las masas que estaban escasamente cristianizadas, para recuperar a los fieles que se pasaron al lado del protestantismo y para convertir al catolicismo a los pueblos paganos de América y Asia que se estaban conquistando en ese momento. Con todo, algunas voces criticaron el pintar a las santas como damas cortesanas,

bizarras y llenas de joyas, o las representaciones de ermitaños en las que el motivo piadoso era un mero pretexto para mostrar exuberantes paisajes. Pero de hecho muy pocos pintores hicieron caso de tales críticas.[35]

Así, en las imágenes que narraban las escenas de la vida de Cristo, la Virgen o los santos, y que tenían por finalidad representar de manera alegórica el triunfo de la virtud sobre el vicio, llegaban a menudo a excesos paradójicos: utilización de imágenes de un gran sensualismo para mostrar la vanidad del mundo, presentación de gestos con fuertes cargas de erotismo como un medio de expresar el éxtasis místico, privilegiar las muestras de sufrimiento exacerbado sacrificando el tema de la recta conciencia, exaltación de la caridad como limosna a los pobres y no como un amor incondicional hacia toda criatura. El barroco utilizó todos los recursos técnicos que había descubierto el Renacimiento y los llevó a representaciones de un exaltado sentimentalismo y teatralidad.

A menudo tales imágenes hicieron uso de una extrema violencia justificada como reflejo del combate que el catolicismo sostenía con el islam, la herejía protestante o la idolatría de los nativos americanos o asiáticos. Para mostrar la victoria del bien contra el mal, se representó a san Miguel venciendo al Demonio, o a la Iglesia sobre un carro que aplastaba bajo sus ruedas a los herejes representados con vendas en los ojos y orejas de burro. Para promover la devoción y el arrepentimiento se mostraron los sufrimientos de Cristo o de los mártires de una manera sangrienta y brutal y a los ermitaños y santos, hombres y mujeres, flagelándose como muestra de arrepentimiento por sus pecados. Para exaltar los éxtasis místicos de los santos y su capacidad de intercesores se les representó con corazones atravesados por flechas del amor divino y teniendo visiones luminosas de Cristo o la Virgen entre nubes y querubines.[36] Para insistir en el valor guerrero

[35] Julio Caro Baroja, *Las formas complejas de la vida religiosa. Religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Akal, 1978, p. 107 y siguientes.

[36] Emile Mâle, *El barroco. El arte religioso del siglo XVII*, Madrid, Encuentro, 1985, p. 118 y siguientes.

de quienes luchaban contra los enemigos de Dios se dieron a conocer las hazañas violentas de personajes del Antiguo Testamento, como David o Judith, o se mostró a santos caballeros como Santiago, degollando y mutilando a sus enemigos.

En otras ocasiones las imágenes fueron utilizadas para sacralizar el orden, promover la obediencia y mantener a las masas sometidas, al mostrar que toda rebeldía contra la autoridad ofendía gravemente a Dios. Para señalar la preeminencia del rey y del papa como las autoridades máximas de una sociedad jerarquizada, se representó al Padre Eterno con tiara papal y al Hijo con corona. Para promover la obediencia a las autoridades religiosas se pintó a los fieles como ovejas sujetas a un pastor con su cayado, quien las protegería de los lobos. Para exaltar la preeminencia estamental de la nobleza, se vistió a los santos como cortesanos, se les colocó en un cielo palaciego y se promovió el culto a los siete arcángeles a quienes se les llamó príncipes y hasta vicedioses.[37] Para la cultura barroca católica la imagen cumplió numerosos objetivos y le facilitó a la Iglesia y al Estado tanto la difusión de sus mensajes como la tarea de mantener a los fieles sujetos y unidos a ellos por medio de la fe y la emotividad.

Dos fueron los grandes temas impulsados por la Contrarreforma con miras a reforzar la emotividad de los fieles: la exaltación de la pasión de Cristo con figuras sangrantes y dolientes y la insistencia en el papel corredentor de María como una reacción a los protestantes y a su negativa a rendirle culto. Así, en el ámbito católico, la mariología llegó a su punto más alto, no sólo en la promoción de sus imágenes, sino también en la publicidad de sus santuarios de peregrinación y en el apoyo a las manifestaciones populares de la religiosidad alrededor de la Virgen. La cultura barroca católica reforzó el papel intercesor de la madre de Cristo, su efectividad para sacar almas del purgatorio, su poder para aplastar la herejía. Se multiplicaron las visiones celestes en las que María se manifestaba a hombres y mujeres virtuosos

[37] Caro Baroja, *Las formas complejas…*, p. 120. Se refiere a la obra del capuchino fray Feliciano de Sevilla, *Los angélicos príncipes del Empíreo* (Sevilla, 1711), que llama a los arcángeles "soberanos vice dioses de la tierra".

rodeada de ángeles y de santos. Se coronaron sus imágenes y se celebraron sus fiestas con un boato nunca antes visto. María se volvió el símbolo de la Iglesia triunfante.[38]

A mediados del siglo XVI, la fuerte presencia de los dominicos en la corte de Felipe II propició que la imagen de la virgen del Rosario tuviera una gran aceptación en el imperio y a ella se atribuyó el triunfo sobre los turcos en la batalla naval de Lepanto. Pero desde fines de esa centuria, y sobre todo en la época de Felipe III y Felipe IV, la devoción franciscana a la Inmaculada Concepción recibió un impulso inusitado, lo que la convirtió a partir de entonces en patrona y protectora indiscutible de España y de su imperio. Uno de los libros que mayor influencia tuvo en la difusión de ese culto fue la *Mística ciudad de Dios*, escrito en las primeras décadas del siglo XVII por la monja concepcionista sor María de Ágreda (1602-1665), quien, basada en los relatos de los evangelios apócrifos, narró la vida de María. La obra, que pretendía ser inspirada por la misma Virgen, ponía un especial énfasis en el capítulo 21 del Apocalipsis, donde se describe la ciudad santa, Jerusalén, la cual, al igual que la Virgen, era centro y escenario de las maravillas del Altísimo. La ciudad celeste, lo mismo que María lo hiciera con el templo de Diana en Éfeso, había también vencido al Demonio y extirpado la idolatría. A partir de la obra de la madre Ágreda, no sólo se volvieron canónicas muchas de las narraciones trasmitidas en los evangelios apócrifos; también la imagen de la Inmaculada, mujer vestida de sol del Apocalipsis, quedó indeleblemente unida a la de la Jerusalén celeste.[39]

Muy relacionado con la creciente devoción mariana se dio también un gran impulso al culto a san José, el padre putativo de Cristo, el casto esposo de la Virgen y el patrono de la buena muerte, bajo cuyo patrocinio se pusieron ciudades y reinos y que ocupó un importante papel intercesor. Una de las grandes promotoras de sus imágenes y de su culto fue Teresa de Ávila (1515-

[38] Warner, *Alone of all her sex…*, p. 273 y siguientes.

[39] Warner, *Alone of all her sex…*, p. 299 y siguientes; y Stratton, *La Inmaculada Concepción…*, p. 127 y siguientes.

1582), cuya influencia en la mística y en el devocionalismo del barroco fue fundamental.[40]

El papel hegemónico de España en la política europea, su control sobre la mayor parte de Italia y los Países Bajos, su anexión de Portugal y sus conquistas en América y Asia la ponían en una situación privilegiada dentro del mundo católico. Convertida en la campeona de la ortodoxia contrarreformista y en la defensora del papado frente al protestantismo, España se llenó con un ejército de místicos, obispos, misioneros, fundadores y reformadores de órdenes, que con su elevación a los altares ratificaban el apoyo divino a su obra mesiánica. Con la canonización en 1622 de Ignacio de Loyola, Francisco Xavier, Isidro labrador y Teresa de Ávila, España demostraba ser la elegida de Dios. En adelante, la promoción de los venerables de su inmenso imperio se convirtió en una de las obligaciones importantes del Regio Patronato, junto con la recolección y administración de las limosnas que se recogían para tal fin. Las imágenes tuvieron también aquí un papel fundamental en la apertura de los procesos, en la propagación del culto a los nuevos santos y en la difusión de sus milagros.[41]

Una de las instituciones que jugó un papel fundamental en la difusión de los mensajes de la reforma católica fue la Compañía de Jesús. Su fundador, Ignacio de Loyola (1491-1556), ideó unos *Ejercicios espirituales* que influyeron profundamente no sólo en la predicación sino también en el arte, pues en ellos se utilizaban poderosas imágenes mentales (la pasión de Cristo, el infierno, el momento de la muerte, etcétera), generando escenas y actores (composiciones de lugar) a partir de los cuales el fiel debería meditar, creando una especie de recetario para obtener una conversión interior y un abandono del pecado. En la predicación, esas composiciones podían llevarse a dos niveles: la dirigida a catequizar y moralizar a "los rudos", es decir, las masas analfabetas, en la cual se exaltaban las emociones; o bien aquella dirigida a la naciente sociedad cortesana, más informada y conocedora de los dogmas,

[40] Mâle, *El barroco*..., p. 283 y siguientes.

[41] Ronnie Po-Chia Hsia, *El mundo de la renovación católica, 1540-1770*, Madrid, Akal, 2010, p. 157 y siguientes.

para provocar en ella admiración. En un principio la *compositio loci* estaba en manos del sacerdote predicador o director de conciencias, pero finalmente el jesuita Jerónimo Nadal, muy cercano a Ignacio de Loyola, mandó hacer ilustraciones impresas con escenas muy vívidas, sobre todo de la Pasión, para que sirvieran de instrumento de meditación. El libro *Evangelicae historiae imagines* se volvió desde entonces un referente obligado para quienes predicaban, impartían y practicaban *Ejercicios espirituales*.[42]

Entre los temas de meditación más difundidos por los jesuitas estaba el de las postrimerías, es decir, el destino del alma después de la muerte del cuerpo. El infierno siguió teniendo mucha presencia en sus mensajes y las descripciones que se hacían de ese espacio mostraban una extrema crueldad. Sin embargo, el purgatorio comenzó a tomar cada vez más presencia debido a los ataques de los protestantes contra ese dogma y a la promoción de la Bula de Santa Cruzada, documento que a cambio de una limosna concedía indulgencias a vivos y muertos y cuya administración estaba en manos del monarca. Para el siglo XVI, las numerosas representaciones sobre el infierno desarrolladas durante la Edad Media habían creado un impresionante corpus de imágenes que insistían en los aspectos plásticos y visuales del tema y que influyeron también poderosamente en las descripciones del purgatorio. A aquellas que lo mostraban como un lugar cavernoso y lleno de tinieblas y fuego (aunque sin demonios), se agregaban los relatos que las monjas y beatas hacían de sus viajes a esos espacios. Esta literatura influyó en un género pictórico que se hizo muy popular en la España barroca y en la América virreinal desde mediados del siglo XVII: los cuadros de ánimas. En ellos, el espacio se dividía en dos secciones: en la de arriba se encontraba la Trinidad rodeada de los ángeles y de varios santos intercesores coronando la escena o las vírgenes del Carmen o del Rosario portando escapularios o rosarios como objetos salvíficos; en la de abajo, grupos de hombres y mujeres con los torsos desnudos, algunos de ellos portando un símbolo de su jerarquía

[42] Marcel Bataillon, *Los jesuitas en la España del siglo XVI*, México, Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 25 y siguientes.

(corona, mitra, tiara), se mostraban sumergidos en el fuego purgativo, con expresiones de un dolor mesurado en el rostro y mirando anhelantes al cielo en espera de su redención. Entre las dos secciones, los ángeles aparecían recogiendo a las ánimas que habían cumplido con su condena para trasladarlas al cielo y dando esperanzas a las que se quedaban, mitigando así el carácter punitivo de ese espacio. Es muy significativo que en el mundo católico del siglo XVIII la presencia de un mesurado purgatorio se hiciera más extensiva que la del infierno cruel y violento, consecuencia de una concepción que veía a Dios como un ser más inclinado al perdón que al castigo.[43]

Esa corporeidad también invadió los espacios celestiales y en las meditaciones propuestas por los jesuitas Gabriel Henao (1611-1704), Luis Henríquez (¿?) y Martín de Roa (1568-1637) se proponían descripciones sensitivas del Empíreo con música exquisita, sabores llenos de dulzura, fragancias aromáticas, blancos y luminosos ropajes, ricas joyas, danzas angélicas, besos y abrazos con los bienaventurados e incluso festivos y "placeros saraos".[44] Aunque las descripciones de la gloria eterna en los ejercicios de san Ignacio, tan ricos en recursos sensibles, se reducían a breves y superficiales comentarios al referirse al cielo, las escritoras místicas difundieron con sus visiones un paraíso de gran sensualidad. Sor Ana de San Agustín, compañera de Teresa de Ávila, dejó una serie de descripciones del cielo y del infierno (impresas en Madrid en 1668 por el carmelita fray Alonso de San Jerónimo) en las que daba una visión jerárquica y pormenorizada de la Jerusalén celeste, con las fuentes y flores de sus jardines, los trajes que llevaban ángeles y santos, y la manera como lucían Jesús y María en sus tronos de gloria. En todo el imperio español,

[43] Jaime Ángel Morera González, *Pinturas coloniales de ánimas del purgatorio*, México, Universidad nacional Autónoma de México, 2001, p. 13 y siguientes.

[44] Caro Baroja, *Las formas complejas*..., p. 125 y siguientes. Este autor comenta las obras de los jesuitas Gabriel de Henao, *Empyreologia*, Lyon, 1652 (obra que cita otra de Luis Henríquez, *Ocupaciones de los santos en el cielo*) y Martín de Roa, *Estado de los bienaventurados en el Cielo, de los niños en el Limbo, de los condenados en el Infierno y de todo este universo después de la resurrección y Juicio Universal*, Sevilla, 1624, Barcelona, 1630.

monjas y beatas utilizaron esos recursos para describir sus visiones celestiales fuertemente influidas por la plástica barroca.[45]

A la par que difundía estas visiones sensuales del más allá, la Compañía de Jesús fue también la promotora de varias imágenes marianas procedentes de Italia como Loreto, el Refugio, la Virgen de la Luz o la del Popolo. Pero sobre todo fueron los impulsores de una devoción nacida en Francia que tendría un gran éxito en el mundo católico y, por supuesto, en Nueva España: el Sagrado Corazón. Aunque de origen medieval, la devoción al corazón de Jesús en la época moderna se debió a la difusión de las visiones de la monja francesa Margarita María Alacoque (1647-1690) y a su director espiritual, el jesuita Claudio de la Colombière (1641-1682), quienes entre 1673 y 1684 propagaron la imagen del corazón en llamas y coronado de espinas como símbolo de amor de Cristo hacia la humanidad, y la práctica de la comunión en su honor los primeros viernes de mes. Otros dos jesuitas franceses, Jean Croisset y Joseph de Gallifet, escribieron sendos libros sobre la devoción que comenzó a recibir un gran impulso primero en Francia y después en todo el mundo católico. Esta propaganda hizo que el verdadero fundador moderno del culto, Jean de Eudes (1601-1680), quien escribió obras sobre el corazón de Jesús y de María desde mediados del siglo XVII, quedara en el olvido.[46]

Todo el aparato visual que desarrolló la Contrarreforma tuvo en la fiesta su escenario más significativo. Su carácter de espectáculo, que se había desarrollado durante la Baja Edad Media, se convirtió en el barroco en una verdadera empresa destinada a manipular a las masas por medio de la excitación de los sentidos

[45] La obra llevaba por título: *Noticias verídicas y formidables de las gravísimas penas que padecen los condenados en el infierno y de la gloria que gozan los predestinados en el cielo*. En 1731 el obispo de Yucatán Ignacio de Castorena y Ursúa la publicó en México con Joseph Bernardo de Hogal (Biblioteca Nacional de Chile, fondo Medina, Microfilme SM 319.1). Véase Antonio Rubial, *Profetisas y solitarios. Espacios y mensajes de una religión dirigida por ermitaños y beatas laicos en las ciudades de Nueva España*, México, Fondo de Cultura Económica/Facultad de Filosofía y Letras, 2006, p. 160 y siguientes.

[46] Ana Isabel Pérez Gavilán, *Corazón sagrado y profano. Historia e imagen. Simbolismo, emblemática, iconografía y arte*, México, Universidad de Coahuila/Plaza y Valdés, 2013, p. 25 y siguientes.

con un exuberante aparato de colores, formas, sonidos y olores. Durante la fiesta, las plazas y las calles se convertían en escenarios de corridas de toros, certámenes poéticos, comilonas, estallidos de mosquetes, fuegos pirotécnicos, representaciones teatrales, danzas, carros alegóricos, mascaradas y mojigangas, procesiones con bandas de música que tocaban todo tipo de instrumentos y de sones. En los arcos triunfales, en los túmulos funerarios y en los altares efímeros, emblemas y poemas compartían el espacio con imágenes, incensarios, velas y cazoletas con licores y resinas perfumados. De los balcones y techos de las casas colgaban telas ricas y la calle se engalanaba con arcos repletos de banderas, de hierbas aromáticas y de flores. En ocasiones, los edificios públicos eran cubiertos con enormes textiles donde se pintaban emblemas y arquitectura fingida. La gran cantidad de actividades que se desplegaban en la fiesta requería de una compleja organización de la que se hacían cargo las autoridades municipales, los colegios, los conventos, las catedrales o las cofradías, aunque a menudo muchos aspectos técnicos eran delegados en "diputados de las fiestas" o en "empresarios" profesionales. Toda fiesta iba acompañada de una misa y de un sermón, pieza de oratoria sagrada llena de rebuscadas metáforas.[47]

Tanto en el sermón como en la fiesta se desplegaba una profusa cantidad de imágenes verbales y visuales. Unas iban destinadas a la educación de las masas analfabetas, masas que no pensaban en términos conceptuales sino en imágenes y cuya percepción se quedaba en la superficie de los mensajes. Otras iban dirigidas a los ámbitos clericales y seglares cultos que poseían los conocimientos necesarios para comprender los intrincados referentes. A ellos iba destinada la emblemática, un complejo sistema de símbolos, narraciones mitológicas, históricas y astrológicas por medio de las cuales se trasmitía un conjunto de conceptos morales y metafísicos que permitirían a sus receptores amar la virtud y odiar el vicio. Los emblemas se utilizaban en los sermones o se pintaban, en cuyo caso se combinaban imágenes con textos en latín o castellano.

[47] José María Díez Borque (comp.), *Teatro y fiesta en el barroco. España e Iberoamérica*, Madrid, Ediciones del Serbal, 1986, p. 11 y siguientes.

Plasmados en cuadros, arcos triunfales y túmulos funerarios, pretendían imitar la escritura jeroglífica egipcia, que se pensaba contenía secretos de las cosas divinas. Con base en tratados como los de Alciato, Ripa, Colona y otros, se construían complicadas alegorías que trataban de llegar tanto a los sentimientos como a la razón en un intrincado y erudito mundo de referencias solamente accesible al estamento clerical y a las elites cultas.[48]

## *Epílogo*

La presencia del cristianismo fue fundamental en la construcción del imaginario y de las imágenes en Occidente. Sus mensajes y las redes sociales dentro de las cuales se desarrollaron esos medios, básicamente las creadas por las órdenes religiosas, las parroquias, las catedrales y las cofradías, tuvieron en las imágenes uno de sus principales instrumentos comunicativos. Su presencia ayudó a transformar la emotividad y la sensibilidad y su culto fue el más importante impulsor del proceso cristianizador tanto en Europa como en América. No debemos olvidar, sin embargo, que si bien el cristianismo influyó poderosamente en el proceso, también sus concepciones se fueron modificando a lo largo del tiempo a raíz de los cambios socioeconómicos y políticos y de los diversos contextos históricos a los que tuvo que adaptarse. La imagen sagrada cristiana, tanto la de culto como la devocional y la didáctica, sentó las bases de la percepción estética, simbólica y emocional que tenemos los hombres y las mujeres en la cultura occidental del siglo XXI.

ANTONIO RUBIAL GARCÍA

[48] Fernando Rodríguez de la Flor, *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002, p. 231 y siguientes.

# EL PAPEL DE LAS IMÁGENES EN LAS PRÁCTICAS RELIGIOSAS FEMENINAS DEL SIGLO XVII

GISELA VON WOBESER
Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Históricas

El presente estudio tiene como objetivo analizar la función que tuvieron las imágenes en las prácticas religiosas cotidianas de las mujeres novohispanas. Se basa en la hagiografía *Prodigios de la omnipotencia y milagros de la gracia en la vida de la venerable sierva de Dios Catarina de San Juan*, del jesuita Alonso Ramos,[1] una de las obras más vastas, eruditas y bellas escritas durante el virreinato de Nueva España. A pesar de su gran valor, esta obra es poco conocida porque, en 1692, la Inquisición española la colocó en el índice de los libros prohibidos, lo que implicó que fueran destruidos casi todos los ejemplares publicados y sólo quedaran a salvo unos cuantos volúmenes, hoy dispersos en distintas bibliotecas.[2] La obra representa una gran riqueza para el historiador porque retrata la sociedad de su tiempo, describe la vida cotidiana y refleja el pensamiento y las preocupaciones del clero respecto a asuntos como la salvación del alma, la relación entre

[1] Los tres tomos que conforman la obra de Alonso Ramos son los siguientes: *Primera parte de los prodigios de la omnipotencia y milagros de la gracia en la vida de la venerable sierva de Dios Catharina de San Joan*, Puebla, Imprenta Plantiniana de Diego Fernández de León, 1689; *Segunda parte de los prodigios de la omnipotencia y milagros de la gracia en la vida de la venerable sierva de Dios Catharina de San Joan*, México, Casa Profesa e Imprenta de Diego Fernández de León, 1690, y *Tercera parte de los prodigios de la omnipotencia y milagros de la gracia en la vida de la venerable sierva de Dios Catharina de San Joan*, México, Casa Profesa e Imprenta de Diego Fernández de León, 1692. Hay una edición facsimilar de 2004, preparada por la Sociedad Mexicana de Bibliófilos, A. C. y el Grupo Condumex, a cargo de Manuel Ramos Medina.

[2] La única biblioteca que tiene los tres tomos de la obra es la del Centro de Estudios de Historia de México, Carso.

los humanos y los seres del más allá y la importancia de las imágenes en las prácticas devocionales de los fieles.

### *Alonso Ramos y Catarina de San Juan*

Alonso Ramos, el autor de *Prodigios de la omnipotencia y milagros de la gracia*, fue un destacado teólogo novohispano que hizo una brillante carrera en la Compañía de Jesús y llegó a ser rector de los colegios jesuitas de México, Puebla, Campeche y Mérida. Aunque originario de Castilla, se identificó con el mundo criollo y sintió un gran amor por Puebla de los Ángeles. Al final de su vida escribió la obra *Prodigios de la omnipotencia y milagros de la gracia en la vida de la venerable sierva de Dios Catarina de San Juan*, con la cual rindió tributo a su país de adopción. Se trata de una biografía idealizada de Catarina de San Juan, una beata que tuvo una apasionante vida y fue muy admirada por la sociedad poblana por considerarla santa. La principal finalidad de la obra fue contribuir a la candidatura de Catarina a la santificación. La santidad era uno de los valores más preciados en la época y todas las ciudades importantes de América buscaban candidatos para presentarlos ante la Sagrada Congregación de Ritos de Roma, la instancia encargada de revisar las propuestas y de determinar las canonizaciones. Contar con un santo propio confería prestigio a su lugar de origen y garantizaba la intermediación divina para sus habitantes. A finales del siglo XVII, Puebla de los Ángeles, la segunda ciudad en importancia del virreinato de Nueva España, que contaba con un gran número de instituciones eclesiásticas y se caracterizaba por una vida religiosa activa, tenía cuatro candidatos a santos: el obispo Juan de Palafox, el franciscano Sebastián de Aparicio, la monja carmelita Isabel de la Encarnación y la monja concepcionista María de Jesús Tomellín, a los que ahora se sumaba Catarina de San Juan.

Además de promover la canonización de Catarina, Alonso Ramos se propuso crear un modelo de vida para las personas que deseaban perfeccionarse con el fin de alcanzar la salvación de sus almas. Estaba dirigido especialmente a las mujeres, ya que, como

muchos clérigos de su época, tenía una mala opinión de ellas: las creía superficiales, vanidosas, frívolas y dadas a los placeres sexuales, lo que las orientaba hacia el pecado y, por ende, hacia su condenación postrera en el infierno. Para contrarrestar estas inclinaciones, pone a Catarina de San Juan como modelo de conducta y le adjudica las principales virtudes que debían practicar las mujeres: obediencia, castidad, modestia, humildad y caridad. Les sugiere cómo vivir recluidas, conducirse en sociedad, hablar, vestirse y gesticular, interactuar con otras mujeres y con los hombres, relacionarse con sus confesores y acudir a los recintos religiosos, entre otros. Indica el tipo de religiosidad que debían practicar, la relación que debían tener con los seres divinos, la manera como tenían que enfrentar al Demonio, las penitencias que debían hacer para acercarse a Dios y cómo debían relacionarse con las imágenes sagradas. Dice que Catarina velaba sola, a la luz de una candela en soledad, "en una perfecta desnudez de todos los afectos y apetitos del amor propio".[3] Asistía a la iglesia de la Compañía en horas en que había poca concurrencia y se ocultaba bajo el respaldo de una banca para alabar a la Virgen, rezarle y solicitar su ayuda. Incluso le molestaba tener que saludar a las personas, por lo que pidió permiso a su confesor de no hacerlo. Practicaba una vida ascética, cargaba su cuerpo de silicios, se flagelaba y ayunaba cotidianamente. Contrapone el comportamiento de Catarina al de las mujeres vanas y pecaminosas que acudían a las iglesias y oratorios con "amigas y vecinas" y se entretenían en "conversaciones inútiles", o que "previniendo comidas con pretextos de velar, hacen del templo y casa de oración lugar de recreo a todos sus sentidos". Especialmente reprobables le parecían a Ramos aquellas que portaban un hábito externo, como era el caso de muchas beatas, que merecían que "Dios saliera de su tabernáculo y con un azote en la mano las echara de su templo".[4]

La obra contó con el aval de muchas personas prestigiadas e influyentes de la época, cuyas opiniones favorables, vertidas en los dictámenes, demuestran que suscribían los planteamientos de

[3] Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia...*, v. 1, n. 234.
[4] Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia...*, v. 1, n. 173 y 234.

Ramos y que compartían su admiración por Catarina y sus deseos de verla canonizada. Entre ellos figuraban tres calificadores del Santo Oficio de la Inquisición: el jesuita Antonio Núñez de Miranda, quien era provincial de su orden, rector, maestro de prima y prefecto de estudios de la Congregación de la Purísima del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo de México; Alonso de Quiroz, quien era confesor del virrey conde de Galve, y el franciscano Francisco de Ávila, que era lector jubilado y exministro provincial de la Provincia del Santo Evangelio de México. Otros clérigos importantes que suscribieron la obra fueron el dominico Juan de Gorospe, quien había sido rector y regente primario del Real Colegio de San Luis y en ese momento era prior provincial de la Provincia de los Santos Ángeles de Puebla; el dominico Agustín Dorantes, maestro en teología, y el franciscano Joseph Sánchez, lector jubilado de sagrada teología, catedrático de Escoto en la Real Universidad de México y ministro provincial de la Provincia del Santo Evangelio. La obra cuenta además con licencias de los provinciales de la Compañía de Jesús Bernabé de Soto y Ambrosio Oddon, del obispo de Puebla Manuel Fernández de Santa Cruz y del arzobispo de México Francisco de Aguiar y Seijas.

Pocos datos históricos se conocen de la vida de Catarina de San Juan. Nació en algún país oriental, probablemente la India, y recibió el nombre de Mirra. Fue raptada de niña por piratas portugueses y llevada a Manila, donde la pusieron a la venta en el mercado de esclavos. La adquirió el rico comerciante poblano Miguel de Sosa, por medio de un socio comercial. En 1619 llegó a Puebla, con aproximadamente diez años de edad.[5] En casa de

[5] El personaje de Catarina de San Juan ha llamado la atención de varios estudiosos contemporáneos: Francisco de la Maza, *Catarina de San Juan, princesa de la India y visionaria de Puebla*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991; Antonio Rubial García, *Profetisas y solitarios. Espacios y mensajes de una religión dirigida por ermitaños y beatos laicos en las ciudades de Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Fondo de Cultura Económica, 2006, y "Los santos milagreros y malogrados de la Nueva España", en Clara García Ayluardo y Manuel Ramos Medina (coord.), *Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Centro de Estudios de Historia de México Condumex/Universidad Iberoamericana, 1997, p. 51-87; Alexander Bailey Gauvin,

los Sosa se ocupó de las labores domésticas. Allí recibió instrucción religiosa, pero permaneció iletrada y nunca aprendió a hablar correctamente el castellano. En 1624, después de que falleciera Sosa y de que su esposa Margarita ingresara al convento carmelitano de Puebla,[6] Catarina obtuvo su libertad, aunque quedó bajo la tutela del presbítero Pedro Suárez. En 1626, la casó con el esclavo Domingo Suárez,[7] quien murió a los pocos años.

Manumisa y nuevamente soltera, Catarina adoptó el estilo de vida de las beatas, con el objeto de perfeccionarse espiritualmente y lograr salvar su alma.[8] Durante esta nueva etapa de su vida se vinculó de manera estrecha con los jesuitas, cuyo Colegio del Espíritu Santo era una de las instituciones eclesiásticas más influyentes en la Puebla del siglo XVII. Pasaba gran parte del día en su iglesia, donde escuchaba misa, rezaba y se encomendaba a las imágenes que estaban en los retablos, especialmente a Nuestras Señoras del Pópulo (Anunciata) y de Loreto, y a las de los santos Ignacio de

"A Mughal Princess in Baroque New Spain. Catarina de San Juan (1606-1688), The China Poblana", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, v. XIX, n. 71, 1997, p. 37-53; Kathleen Ann Myers, *Neither Saints nor Sinners. Writing the Lives of Women in Spanish America*, Oxford, Oxford University Press, 2003, y "¿Testimonio para la canonización o prueba de blasfemia? La Inquisición de Nueva España y la hagiografía de Catarina de San Juan", en Mary E. Giles (ed.), *Mujeres en la Inquisición. La persecución del Santo Oficio en España y el Nuevo Mundo*, Barcelona, Martínez Roca, 2000, p. 326-356, y Ronald J. Morgan, *Spanish American Saints and the Rethoric of Identity, 1600-1810*, Tucson, The University of Arizona Press, 2002.

[6] José Gómez de la Parra, *Fundación y primer siglo. Crónica del primer convento de carmelitas descalzas en Puebla. 1604-1704*, México, Universidad Iberoamericana/Comisión Puebla Quinto Centenario, 1992, p. 242.

[7] Francisco de Aguilera, *Sermón en que se da noticia de la vida admirable, virtudes heroicas y preciosa muerte de la venerable señora Catharina de San Joan*, Puebla, Imprenta de Diego Fernández de León, 1688. Un ejemplar de este sermón se conserva en el volumen 1236 de la colección Lafragua de la caja fuerte de la Biblioteca Nacional de México. También se reeditó en Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia...*, v. 3, n. 181. (Esta última es la versión que se citará en este trabajo.)

[8] Catarina no fue un caso aislado. Muchas mujeres vivían como beatas, dedicadas a la religión. Procuraban imitar la vida conventual y pretendían tener visiones, apariciones y premoniciones, estar en comunicación con la divinidad y tener el don de hacer milagros. Era común que tuvieran seguidores que creían en ellas y las promovían, entre ellos clérigos y personas de la clase alta que las protegían. Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia...*, v. 2, n. 257.

Loyola, Francisco de Borja y Luis Gonzaga. Allí fue miembro activo de la Congregación de la Virgen del Pópulo, una asociación que admitía la participación de mujeres laicas.[9] Entre los jesuitas escogió a sus confesores, algunos de ellos personajes reconocidos, como los provinciales Andrés Pérez de Rivas, Francisco Jiménez, Ambrosio Oddon y Antonio Núñez de Miranda; los rectores y maestros de colegios jesuíticos Nicolás de Estrada, Antonio de Peralta, Francisco Suárez de Ibarra, Antonio de Rivadeneira, Lorenzo de Figueroa, Luis de Legazpi, Mateo Galindo, Juan de San Miguel, Juan de Robles, Luis de Góngora y el propio Alonso Ramos.

Catarina ayudaba y guiaba espiritualmente a muchas personas, por lo que era conocida, admirada y venerada entre los poblanos. La creían santa y le atribuían milagros, como la cura de enfermos, la asistencia a moribundos y la liberación de ánimas del purgatorio; así como premoniciones, raptos, bilocaciones y viajes a los sitios del más allá. Al morir en la madrugada del 5 de enero de 1688, con más de ochenta años, la ciudad de Puebla le brindó un entierro y unas exequias propias de los gobernantes y dignatarios eclesiásticos del más alto rango. Su cuerpo fue velado en la sala del capitán Hipólito del Castillo de Altera, quien era familiar del Oficio de la Inquisición. El deán de la catedral y miembros del cabildo eclesiástico y de la Compañía de Jesús cargaron en hombros su ataúd y participaron en el entierro y en las honras fúnebres. A estas celebraciones asistió "un excesivo concurso de gente, de todos estados y calidades", entre ellos, los provinciales de las órdenes religiosas, los miembros del cabildo secular, comerciantes, militares, funcionarios gubernamentales, nobles y demás personas de la elite poblana, así como una gran muchedumbre de personas de la ciudad de Puebla y de los alrededores.[10] El túmulo funerario que se erigió en su honor contó

[9] Sobre las congregaciones de la Compañía de Jesús dedicadas a distintas advocaciones de la Virgen, véase Pilar Gonzalbo Aizpuru, "Las devociones marianas en la vieja provincia de la Compañía de Jesús", en García y Ramos, *Manifestaciones religiosas*..., p. 258.

[10] Testimonios notariales de Miguel Zerón Zapata, escribano mayor de cabildo, y de Francisco Solano, escribano real, del 6 de enero de 1688, en Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia y milagros*..., v. 3, f. 114-115v.

con poemas y pinturas que daban a conocer las virtudes de Catarina y los prodigios realizados por Dios a través de su persona. Durante la misa solemne que se ofició con motivo de las exequias, el provincial franciscano Francisco de Aguilera predicó un sermón panegírico sobre Catarina, en el cual destacó sus virtudes heroicas y proclamó su santidad.[11]

Para escribir los tres tomos que conforman *Prodigios de la omnipotencia,* Ramos se basó en las revelaciones que la propia Catarina le hizo en el confesionario, de las cuales tomó apuntes durante los años que fue su confesor, y las completó con algunos documentos (actas de nacimiento, de bautizo y de defunción y testimonios notariales), con información recabada en entrevistas a personas que la conocieron y con informes que le proporcionaron terceras personas.

La obra pertenece al género literario de la hagiografía, propio de las vidas de los santos. Este género no se propone relatar los hechos como sucedieron realmente, sino componer una biografía idealizada, conforme a un modelo preestablecido. Utiliza la retórica para resaltar las virtudes y los sucesos prodigiosos de las vidas de los biografiados, con la finalidad de provocar emociones entre los lectores que los motiven a imitar las proezas de los santos. Mediante esta técnica narrativa, Ramos sostiene que Dios eligió a Catarina como esposa, confidente y oráculo, para que ambos soportaran los embates del Demonio y salvaran a la humanidad.[12]

Como era costumbre entre los teólogos novohispanos, Ramos fundamenta su historia en pasajes bíblicos, haciendo asociaciones tipológicas entre los sucesos de la vida de Catarina y situaciones bíblicas. Por ejemplo, la equipara con Moisés, al relatar que, al poco tiempo de nacer, fue arrastrada por las aguas de un río y rescatada por unos sirvientes, con lo que establece un paralelismo con él, salvado de las aguas del Nilo por la hija del

[11] Aguilera, *Sermón...*, en Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia y milagros...*, v. 3, f. 117, y Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia...*, v. 1, f. 95.

[12] Antonio Rubial García, "Invención de prodigios. La literatura hierofánica novohispana", *Historias,* Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, n. 69, 2008, p. 121-132.

faraón (Éxodo 2, 1-2).[13] Entre los libros del Antiguo y del Nuevo Testamento más citados están los Salmos y el Cantar de los Cantares, de los cuales extrae numerosas citas que pone en boca de Jesucristo y de Catarina. Del Nuevo Testamento cita pasajes de los cuatro evangelios y de las epístolas de san Pablo. Asimismo, se basa en escritos de san Agustín y de santo Tomás, en teólogos como Atanasio Kircher y en cronistas como Andrés Pérez de Rivas y Antonio Herrera y Tordecillas.

La referencia a imágenes de culto en la obra de Ramos refleja la importancia que tenían en las prácticas religiosas de su tiempo. Contrario a la postura iconoclasta sostenida por los protestantes, el Concilio de Trento (1545-1563) había refrendado la legitimidad de su uso mediante la resolución tomada en la sesión XXV, que a la letra dice: "Y deben también enseñar que las imágenes de Cristo, de la Virgen Madre de Dios y de los otros santos deben ser erigidas y conservadas, particularmente en las iglesias, y que se les debe honor y reverencia."[14] Así, la Contrarreforma se caracterizó por fomentar la utilización de las imágenes de culto, pero sin atender a la manera como debían venerarse, establecida en la propia resolución conciliar: "la honra que se les da se refiere al original al que representan: así, a través de las imágenes que besamos y ante las cuales nos descubrimos y nos arrodillamos, adoramos a Cristo y veneramos a los santos cuyas semblanzas portan", y no "porque se crea que alguna divinidad o algún poder resida en ellas como razón para su culto, ni porque se espere algo de ellas, ni porque se confíe en las imágenes como hacían los antiguos paganos",[15] advertencia que aludía al peligro de que la veneración de imágenes se convirtiera en idolatría.

Un siglo después, las imágenes eran consustanciales en las prácticas religiosas de los fieles del mundo católico. En la obra de Ramos se describe cómo se veneraban en Puebla de los Ángeles

[13] Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia*..., v. 1, n. 29.

[14] Pilar Martínez López-Cano (coord.), *Concilios provinciales mexicanos. Época colonial*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2004 (edición en CD).

[15] Rubial, *La santidad controvertida*..., p. 35.

durante la segunda mitad del siglo XVII, al referir la interacción que Catarina de San Juan tenía con las que se encontraron en su entorno y eran de su devoción. Detalla dónde se encontraban, cómo cuidaba de las que eran de su propiedad y cómo se relacionaban con las que se encontraban en las iglesias. Cuenta el aspecto que tenían, en qué momento y cómo se dirigía a ellas, qué rezos les hacía y qué esperaba de ellas. Asimismo relata cómo se comportaban las imágenes, lo que le respondían, los milagros que hacían y cómo la apoyaban. En su narrativa con frecuencia se fusionan las imágenes con los seres celestiales que representaban: Jesucristo y la Virgen se materializan a través de sus figuras, a la vez que éstas actúan cual si fueran los seres del más allá. Es frecuente que se mezclen los diálogos sostenidos por ambos y llega a ser difícil diferenciar entre unos y otros.

## *Cómo amar y cuidar al Niño Jesús*

Ramos refiere que las primeras imágenes con las que Catarina entró en contacto fueron las del oratorio privado de sus amos, los Sosa.[16] Particularmente se relacionó con la figura de un Niño Jesús, por el que sintió un gran amor maternal.[17] Le recordó al Niño Dios que, en espíritu, se le había aparecido, en brazos de la Virgen, cuando fue bautizada en el puerto hindú de Cochin y al que, por humildad, se había negado a cargar. Mediante esta figura suplió una parte de las carencias afectivas que tenía al haber sido desarraigada de su patria. Con ella descansaba y vivía, "la arrimaba al pecho, le besaba los pies" y por medio de ella "ofrecía a Dios sus oraciones".[18] La imagen le correspondía como si fuera un ser viviente: "se le representaba con variedad de rostros, mostrando frecuentemente risas y alegrías cariñosas y no pocas veces

[16] Los fieles solían ser devotos de las imágenes que se encontraban en su entorno inmediato, es decir, las de sus parroquias, sus catedrales, sus altares domésticos o a las que tenían acceso mediante grabados en estampas, libros, patentes de cofradías o indulgencias.

[17] Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia…*, v. 1, n. 85.

[18] Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia…*, v. 1, n. 85.

desdeñosas esquiveces y majestuosas seriedades, para que se respetase la Majestad que representaba".[19]

Catarina cuidaba la imagen: "la vestía, la componía y la enriquecía y lucía cuanto podía" y la trataba la imagen con humildad, recato y obediencia.[20] La tomaba con reverencia entre sus brazos para mudarle vestidos y preseas y se esmeraba por volver a colocarla pronto en su altar. Pero la imagen "ya estando desnuda, ya vestida", quería permanecer en sus brazos.[21] "Cuanto más procuraba apartarla de sí, para colocarla en su altar y nicho, tanto más la sacrosanta efigie se resistía y unía con más estrechos lazos de amor, como quien no quería otro altar que los brazos y seno de esta su escogida esposa."[22] Aunque para ella abrazar la imagen significaba su mayor gozo, se reprimía por humildad, ya que se consideraba una "esclava ingrata y vil criatura".[23]

Con la ayuda de Dios, Catarina se apuraba para terminar sus quehaceres y poder acudir a la capilla familiar, donde el Niño Jesús le expresaba su amor diciéndole frases inspiradas en el Cantar de los Cantares, como: "Date prisa amada mía, paloma mía, hermosa mía y ven,[24] para que vean los ángeles que tengo mis delicias con los hijos de los hombres", y ella respondía "con humildad y obediencia": "Señor, pero no ha de ser a recibir tus favores y finezas, sino a servirte y adorarte en tu imagen; allí te pediré perdón de mis ingratitudes, allí regaré tus pies y el suelo con lágrimas de mis ojos, allí sacrificaré mis sentidos y potencias a tu santísima voluntad, allí clamaré a los ángeles que engrandezcan con cánticos de alabanzas tus infinitas misericordias".[25] Estos forcejeos entre los dos son una constante a lo largo de la obra. Al mostrarse Catarina renuente a aceptar los favores y manifestaciones amorosas de Jesucristo, a pesar de que constituyen su mayor felicidad, Ramos destaca dos de sus mayores virtudes:

[19] Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia*..., v. 1, n. 85.
[20] Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia*..., v. 1, n. 85.
[21] Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia*..., v. 1, n. 85.
[22] Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia*..., v. 1, n. 85.
[23] Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia*..., v. 1, n. 85.
[24] *Biblia de Jerusalén*, Cantares 2, 10.
[25] Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia*..., v. 1, n. 86.

la humildad y el recato, que prescribe para todas las mujeres, muy particularmente en su comportamiento con los hombres.

La imagen del Niño Jesús pervivía en el imaginario de Catarina cuando no estaba presente. Mientras hacía las labores domésticas, "sentía continuamente la voz de su amado, algunas veces como nacida de la boca de la misma imagen y otras, como silbos suaves, y delicados, que salían de lo más interior de su corazón".[26]

En años posteriores, ya convertida en beata, tuvo una estrecha vinculación afectiva con un Niño Jesús, vestido de pastorcito, que le pertenecía. Era una figura rudimentaria, algo desproporcionada y nada hermosa, como debieron ser muchas de las que pertenecían a las personas de las clases populares. Además, estaba tan deteriorada, que Sancho Fernández de Angulo y Sandoval, uno de los benefactores de Catarina, la mandó restaurar.

El pastorcito le hablaba "como si fuera vivo", la consolaba en sus enfermedades, tribulaciones y martirios y la protegía. Simbólicamente, ambos "intercambiaban sus corazones", una costumbre frecuente entre los católicos de entonces, dado que ese órgano vital simbolizaba el amor, el alma y la vida misma. Así, por las mañanas y por las noches, Catarina le entregaba su corazón, quien lo tomaba en sus manos "para que viviese Catarina en el corazón de Jesús y Jesús en el corazón de Catarina".[27]

Como Catarina atribuía poderes milagrosos a su pastorcito, empezó a usarlo para curar enfermos, e incluso lo prestaba por temporadas a personas necesitadas o con problemas. Alonso Ramos, que en aquella época era su confesor, advirtió que estas prácticas podían causarle problemas con la Inquisición, que con frecuencia condenó como falsas místicas a mujeres que tenían un perfil parecido al suyo. A partir de 1631, el papado había emitido varios decretos mediante los cuales prohibió los brotes espontáneos de santidad, el culto a personas no canonizadas y la difusión de milagros no avalados por las autoridades eclesiásticas. Para evitar estos inconvenientes, Ramos se apoderó de la imagen y la mantuvo oculta durante algunos años. Una vez que quedó olvidada

[26] Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia...*, v. 1 n. 86.
[27] Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia...*, v. 1, n. 312.

en el recuerdo de los fieles, la llevó al templo de la Compañía. Para dignificarla, la dotó de vidrieras y de alcachofas de plata y la colocó en el altar de santa Rosa.[28] La institucionalización de las devociones populares y la reubicación de figuras devocionales del ámbito privado en los templos fue una constante, ya que la Iglesia trató de mantener el control sobre las manifestaciones espontáneas de lo sagrado y milagroso.

### *Cómo padecer con Dios en la cruz*

Si, a través de la relación que Catarina tuvo con imágenes del Niño Dios, Ramos trató de inculcar a sus lectores los sentimientos de ternura y amor maternal, mediante la interacción con figuras del Cristo de la pasión procuró despertar en ellos compasión y solidaridad con el redentor. La Iglesia sostenía que el camino hacia la salvación implicaba sufrimientos y penalidades, a la vez que controlar los placeres sensuales, que inducían a pecar. Una obra que estaba en boga en aquella época era la *Imitación de Cristo* (*De imitatione Christi*), publicada en 1418 y atribuida a Tomás de Kempis, en la cual se encomiaba la vida ascética y se daban consejos de cómo seguirla en la práctica.

Desde pequeña, Catarina sintió una especial inclinación hacia el Cristo doliente. Se compadecía de él al contemplar los pasos de la Cuaresma, al "verle maltratado y de ver despreciada su preciosa sangre, que penetraba su corazón y la derribaba en el suelo desmayada", o cuando miraba imágenes cristológicas alusivas a la pasión, en las que aparecía "crucificado, azotado, con la cruz al hombro".[29] "Con el sentimiento y dolor de su corazón prorrumpía en suspiros, se bañaba en lágrimas y se desahogaba en exteriores demostraciones" y, en ocasiones, experimentaba "desmayos y congojas de muerte que se agravaban con el natural

[28] Las vidrieras y alcachofas fueron donadas por Anastasio Coronel y Benavides, su consorte María Henríquez y Pedro Hurtado de Mendoza, benefactores de la virgen de Loreto del mismo templo. Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia...*, v. 1, n. 312.

[29] Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia...*, v. 1, n. 95.

de esta prudente y recatada virgen, opuesto a semejantes exterioridades".[30] Al convertirse en su "esposa", se propuso compartir con él la pasión y emular su vida.[31]

A lo largo de su vida, Catarina convivió de manera estrecha con diversas imágenes de Cristo pasionario. La primera fue un Nazareno que también perteneció al oratorio de los Sosa. Esta figura tenía la reputación de sudar sangre y hacer milagros, pero la familia mantuvo estos portentos en secreto, ya que temía las dificultades que ello pudiera ocasionarles. Cuando Catarina vio por primera vez esta figura le resultó familiar, porque se parecía a un Cristo que se le había aparecido después de su bautizo, con el rostro de su padre.[32] Esta figura la acompañó y le cumplió muchos de sus deseos durante su niñez, pero desde 1626 tuvo que prescindir de ella, porque su ama, Margarita Sosa, la llevó consigo cuando ingresó como monja al convento de San José de carmelitas descalzas de Puebla. Catarina suplió esta imagen con un Cristo Nazareno de la parroquia de San José, a la cual tuvo una especial devoción y con la que estableció un estrecho vínculo por el resto de su vida. La visitaba tanto en su iglesia como en la catedral, a donde la trasladaban periódicamente para fortalecer el poder espiritual de la diócesis mediante la presencia de una imagen que tenía la reputación de milagrosa.[33]

Durante los arrebatos y visiones de Catarina, la imagen del Jesús Nazareno se le representaba "cual ser viviente, con las mejillas sonrosadas y encendidos los ojos, como fatigado y congojado de lo que padecía y había padecido por los hombres".[34] Cierto día que la visitó cuando estaba en la catedral advirtió que:

[30] Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia...*, v. 1, n. 95 y 96.

[31] Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia...*, v. 1, n. 96.

[32] Al equiparar al padre con Jesucristo, Aguilera lo reivindicó, a pesar de ser un gentil que no estaba bautizado porque el cristianismo no había penetrado en su región. Aguilera, *Sermón...*, en Ramos, v. 3, n. 181.

[33] Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia...*, v. 1, n. 97. Antonio Rubial García, "Iconos vivientes y sabrosos huesos. El papel de los obispos en la construcción del capital simbólico de las episcópolis de Nueva España", manuscrito proporcionado por el autor, marzo de 2016.

[34] Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia...*, v. 1, n. 97.

> no mostraba el semblante tan cariñoso y benéfico, como otras veces, entonces se rebajó y expresó su indignidad de ser amada por él [...] A este despecho humilde y amoroso respondió el Señor confortándola y llamándola con voces de amante, como nacidas de la boca de la imagen, y atrayéndola a sí con una suave violencia se desembarazó de la cruz, la cogió entre sus brazos y le dio un tan estrecho y benéfico abrazo que la dejó llena de gozos y de esperanzas de conseguir cuanto le había pedido.[35]

Estas escenas de sublime erotismo son frecuentes en la narrativa de Ramos; eran un aliciente para Catarina, que vivía recluida con pocas satisfacciones materiales, y constituían una esperanza para las mujeres que seguirían su ejemplo.

Ramos aprovecha la relación que Catarina tuvo con el Cristo pasionario de la parroquia de San José para convencer a sus lectores de que el sufrimiento y la imitación de la vida de Cristo eran las mejores vías para llegar a Dios.[36] Al volver en sí de uno de los éxtasis que experimentaba frente a la imagen, ella advirtió que había quedado estigmatizada, "que se le representaba su virginal cuerpo no sólo con las cinco llagas, como se refiere de otros santos y santas, sino con toda la imagen del Verbo Encarnado herido y atormentado, como impresa y estampada".[37] Ramos explica que Dios quiso significar con este sello "que así como su dichosa alma fue hecha a imagen y semejanza de su Creador, así su delicado cuerpo penitente y mortificado era una imagen o retrato semejante al cuerpo de su divino esposo crucificado".[38]

En diversas ocasiones, Catarina ofreció su hombro a Jesús para ayudarlo a cargar la cruz y aliviarlo en sus congojas y penas.[39] El Cristo doliente respondía manifestándole su amor y mostrándole su agrado por que sufriera junto con él y lo ayudara a cargar su pesada cruz. "Se le representaba con los brazos abiertos como quien la estaba esperando para recibirla en ellos. Y con esta singular demostración de amor crecía el incendio que

[35] Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia...*, v. 1, n. 98.
[36] Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia...*, v. 1, n. 96.
[37] Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia...*, v. 1, n. 96.
[38] Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia...*, v. 1, n. 96.
[39] Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia...*, v.1, n. 100.

ardía en el pecho de Catarina y causaba éxtasis prodigiosos en su alma."[40] Ella suspiraba, se abrazaba del madero y:

> mirándose sobre el altar en forma de pajarillo, que valiéndose de sus alas se ponía ya debajo de la cruz, ya sobre ella, y ya en los hombros de la milagrosa imagen, como quien tenía allí su nido y su recreo [...] Otras veces se miraba sobre el mismo altar en forma de niña inocente, a quien regalaba el Señor con suaves halagos de sus divinas manos, y como si perdiera el miedo con estas caricias a la Majestad representada en la efigie se andaba como entreteniendo y jugando con su cruz, manifestando que en ella tenía y había de tener su recreación y delicias, como lo fue todo el tiempo de su vida, mirándola como a compañera inseparable con quien tenía los más dulces coloquios y se abrazaba con vivos afectos de amor, llamándola a imitación de san Andrés: santa, preciosa, su amada, su guía y su defensa.[41]

El contacto físico con las imágenes sagradas, incluso las públicas, era habitual en la época: tocarlas, sobarlas y besarlas formaba parte de las prácticas comunes.

Frente a esta imagen experimentó el misterio de la transverberación, es decir la unión mística con Dios, en la cual se siente traspasado el corazón por el fuego sobrenatural del amor, cual si fuera una saeta, al ver "que la miraba amante y cariñosa y que de la misma imagen salía una como saeta de amor que la atravesaba el corazón y la llamaba hacia ella, causando en Catarina tales afectos, que ciega del divino amor y como fuera de sí, comenzó a decir en alta voz: '¡ya se va, ya lo llevan, ya se ausenta mi amado! ¡Ay de mí!'."[42]

[40] Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia...*, v. 1, n. 101.

[41] Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia...*, v. 1, n. 101.

[42] Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia...*, v. 1, n. 99. Describen experiencias similares la beata María Josefa de la Peña y sor María Magdalena. Véase Nora Jaffary, "El tratado espiritual de María Josefa de la Peña", en Asunción Lavrin y Rosalva Loreto (coords.), *Diálogos espirituales. Manuscritos femeninos hispanoamericanos. Siglos XVI-XIX*, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Universidad de las Américas Puebla, 2006, p. 148, y María Magdalena, "Autobiografía", inédito, Latin American Manuscripts, Austin, s. f., G 94. Doris Bieñko de Peralta (transcripción). Agradezco a la maestra Bieñko que me facilitara este texto.

El poder milagroso de la imagen del Nazareno de la parroquia de San José se manifestó a través de una túnica o sotana morada que estuvo en contacto con la figura. En una ocasión, cuando Catarina enfermó, alguien le hizo llegar esta túnica, y ella, sin conocer el origen de la prenda, sintió un alivio inmediato al colocarla sobre su cama. Más adelante, cuando enfrentó nuevas enfermedades, solicitó que le trajeran nuevamente la prenda para curarse. Si tardaba en llegar, acudía en espíritu a la parroquia de San José y advertía cómo Jesús bajaba de la cruz, se despojaba de la túnica y le mandaba que se envolviese con ella. Después se "reclinaba sobre los pies de la efigie y así descansaba y dormía". Aunque este "misterioso sueño" no duraba más de media hora, era suficiente para recobrar la salud y las fuerzas para seguir luchando. La imagen del Nazareno le pronosticó que la túnica de Jesús había de servirle como mortaja en su muerte.[43]

Para cumplir con la obediencia incondicional que Catarina debía a Dios y la sumisión que ello implicaba (muchos fieles se consideraban esclavos de Dios), quiso llevar un retrato de Jesús Nazareno sobre el corazón, una marca que le parecía semejante a la de los esclavos, aplicada con hierro candente sobre sus pieles.[44] Jesús Nazareno cumplió su deseo y le proporcionó una lámina con su efigie para colgarla al cuello, que encontró en un cajón al sacar un paño.[45] Esta prenda permitió que Catarina estuviera en permanente contacto con Jesús y que ambos moraran en la "memoria, entendimiento y voluntad" del otro. Ella ponía la medalla sobre su corazón, de suerte que el rostro de Jesús mirara hacia fuera, porque temía que se deteriorara con el sudor de su cuerpo, pero la imagen se volteaba para estar sobre su corazón. Cuando ella se quejaba de la ausencia de Jesús, él respondía a través de este retrato, diciéndole: "¿De qué te quejas, no

[43] Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia...*, v. 1, n. 104.

[44] Las medallas ya eran objetos utilizados en ese tiempo. Francisco de Florencia, por ejemplo, encargó la fabricación de medallas de Nuestra Señora de Guadalupe en Amberes en 1678. David A. Brading, *La virgen de Guadalupe. Imagen y tradición*, Aura Levy y Aurelio Major (trad.), México, Taurus, 2002, p. 179.

[45] Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia...*, v. 1, n. 313.

estoy aquí contigo? ¿No me ves? ¿No me sientes? ¿No me oyes?"[46] Cual amante terrenal, se mostraba celoso del amor de su esposa, y cuando ella hablaba con la Virgen o con los santos a través de imágenes, oía voces provenientes de la lámina, recriminándole: "Y a mí ¿cómo me olvidas? ¿Cómo no me hablas? ¿Cómo no me acaricias? ¿Cómo no me pides?"[47]

Con esos pasajes, que abundan en los tres tomos de la obra, Ramos pretende orientar a los lectores sobre cómo se pueden apoyar en imágenes públicas y privadas para sentir la presencia de Dios e interactuar con él.

## *Cómo solicitar favores a la virgen María y su intermediación con Dios*

El papel que Ramos asigna en su obra a la virgen María, casi equivalente al de Jesucristo, refleja el acentuado marianismo que caracterizó la religiosidad novohispana del siglo XVII. Había quedado atrás la postura cristocentrista de muchos de los misioneros del siglo anterior, nacida de la preocupación de que la devoción a la virgen María pudiera ser mal entendida por los indígenas y que la adoraran como a una diosa. Ramos suscribe la idea de que la Virgen estaba presente en sus imágenes,[48] como Cristo lo estaba en la eucaristía, y recomienda su culto. Justifica la existencia de diferentes advocaciones marianas al sostener que ella misma había delegado en sus imágenes distintas propiedades: "en unas de estas imágenes le ofrecía la reina de los cielos su pureza para escudo y defensa de la propia; en otras, su caridad para sufrir por los prójimos aquellos tormentos; en otras, su alegría para gozarse

[46] Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia...*, v. 1, n. 314.

[47] Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia...*, v. 1, n. 314.

[48] La rama reformada de los franciscanos en Castilla aceptó y apoyó la doctrina de que la Virgen estaba presente en sus imágenes desde la primera mitad del siglo XVI. David A. Brading, "Presencia y tradición: la virgen de Guadalupe en México", en Carlos Alberto González Sánchez y Enriqueta Vila Vilar (comps.), *Grafías del imaginario. Representaciones culturales en España y América (siglos XVI-XVIII)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 243-244.

en las penas; [y] en otras, sus dolores para dar valor a sus angustias y congojas, con una admirable resignación y paciencia".[49]

Durante su infancia, cuando era esclava de la familia Soto, Catarina acudía con frecuencia a la catedral de Puebla, próxima a su domicilio, y allí se convirtió en devota de Nuestras Señoras de la Soledad y de la Antigua, a las que "iba a visitar todos los días, entre once y doce del día",[50] cuando la iglesia estaba más sola y ella había terminado su trabajo. A las imágenes les agradaban estas visitas, la trataban de manera familiar y sostenían con ella "una conversación celestial".[51] La escultura de la virgen de la Soledad la acompañaba en sus diferentes estados de ánimo, mudando su rostro: "lloraba y se afligía, cuando la veía afligida y llorosa", y sonreía, cuando estaba contenta.[52] Con ella oraba y le pedía misericordia para sí misma, para sus protegidos y para "todo el mundo". Ella le anunciaba los sucesos futuros, como el año y día de su muerte.[53]

Ramos insiste en su obra en que los favores celestiales deben ser correspondidos mediante dádivas, buenas acciones y penitencias. Ocho o nueve días antes de las fiestas de la Virgen, Catarina practicaba "ayunos, disciplinas, muchas horas de oración, con otros ejercicios delante de alguna imagen de Nuestra Señora, gozándose de sus excelencias y atributos, alabando su piedad y clemencia, y pidiéndole su auxilio y protección para sí y para el mundo".[54]

En cierta ocasión, cuando todavía estaba casada, Catarina peregrinó al santuario de la virgen de Cosamaloapan, situado en las márgenes del río Papaloapan, en el actual estado de Veracruz, a unos 300 kilómetros de la ciudad de Puebla. La imagen allí venerada, una réplica de Nuestra Señora de la Soledad, tenía fama de ser milagrosa y era una de las advocaciones marianas más importantes del ámbito poblano.[55] Entre enero y abril

[49] Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia...*, v. 1, n. 215.
[50] Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia...*, v. 1, n. 187.
[51] Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia...*, v. 1, n. 187.
[52] Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia...*, v. 1, n. 191.
[53] Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia...*, v. 1, n. 191.
[54] Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia...*, v. 1, n. 196.
[55] Francisco de Florencia y Antonio de Oviedo, *Zodiaco mariano*, México, Nueva imprenta del Real y más Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1755, p. 199-206.

el santuario recibía visitantes, que concurrían a novenas, de Veracruz, Alvarado, Córdoba, Orizaba y Puebla y aun desde partes más remotas del virreinato.[56] Las peregrinaciones eran parte de la cultura religiosa de la época y su finalidad era la absolución de los pecados y la petición de apoyo e intermediación de las imágenes en los asuntos de los peregrinos.[57] En la capilla del santuario se exhibían los exvotos que testificaban los favores recibidos por los fieles de la Virgen. La imagen contaba con una gran riqueza de alhajas, joyas y ornamentos; tan sólo las perlas y piedras prendidas de su manto, cuello y manos estaban valuadas en más de dos mil quinientos pesos.[58]

Según Ramos, Catarina tuvo que sortear muchas dificultades, en especial los embates del Demonio que trató de poner todo tipo de obstáculos para impedir que prosiguiera su camino. Pero ella invocó a la Virgen, en su advocación de Cosamaloapan, y con su apoyo llegó sana y salva al santuario.[59] Allí "fue un continuo gozar entre apiñadas luces y resplandores de gloria, pidió cuanto alcanzaba su memoria para el mundo y alcanzó cuanto pedía".[60] Entre las ofrendas que llevó a la imagen de Nuestra Señora de Cosamaloapan estaban una prenda que perteneció a la monja poblana María de Jesús Tomellín, nombrada venerable por la Sagrada Congregación de Ritos en Roma para su posible canonización, así como regalos que debía entregar por parte de otras personas. Como recompensa de la "fe, amor y piedad" con que entregó los regalos "logró la manifestación de muchos misterios y secretos".[61] Estuvo muchos días en este santuario, de donde regresó con salud y energía para enfrentar nuevas batallas en contra de las fuerzas del mal. Trajo consigo un poco de aceite y

[56] Florencia, *Zodiaco mariano,* p. 199-206.

[57] Esta costumbre databa de la Edad Media y se puede apreciar en el paradigmático camino a Santiago de Compostela.

[58] Florencia, *Zodiaco mariano*, p. 199-206.

[59] Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia...*, v. 1, n. 218 y 219.

[60] Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia...*, v. 1, n. 223.

[61] Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia...*, v. 1, n. 223. Era costumbre llevar ofrendas a los santuarios, lo que implicó que muchos de ellos recababan sumas importantes por concepto de limosnas, lo que beneficiaba a las instituciones eclesiásticas que los administraban.

otras reliquias mediante las cuales curó a muchos enfermos y logró hacer "prodigios y maravillas".[62]

Una de las imágenes marianas a la que Catarina tuvo mucha devoción fue Nuestra Señora del Pópulo, también conocida como Anunciata o de la Congregación, patrona de la iglesia de la Compañía de Jesús. Era una réplica de la imagen de Santa María la Mayor, venerada en la basílica de igual nombre en Roma, y había llegado con los primeros jesuitas a Nueva España, supuestamente enviada por san Francisco de Borja. Fue la primera imagen mariana de la cual fue devota al llegar a Puebla, en 1620. El hecho de que en su altar estuviera acompañada de las figuras de san Joaquín y santa Ana, sus padres, la hizo sentirse en casa, ya que a partir de su bautizo se había integrado espiritualmente a la familia celestial, como "esclava de los esclavos de la matrona santa Ana".[63] Asistir al altar de la virgen del Pópulo y venerar su imagen le proporcionaba "consolación y recreo".[64] En manos de esta imagen "ponía ordinariamente sus oraciones y las misas que oía".[65] A ella le agradecía el haberla llevado a vivir entre cristianos[66] y de ella se valía para arreglar "todos los negocios y necesidades propias y ajenas".[67] Sus confesores y los necesitados se asombraban de que se resolvieran las causas imposibles mediante su intervención.[68]

La virgen del Pópulo tenía una congregación mariana que le aseguraba muchos adeptos, que aportaban cuantiosas limosnas. Ramos subraya que Catarina fue un miembro activo de esta congregación y que a través de la vida comunitaria obtenía dones del cielo para ella y para sus protegidos.[69] Solicitaba a la imagen que uniera sus oraciones con las de los demás congregantes y que

[62] Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia...*, v. 1, n. 223.
[63] Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia...*, v. 1, n. 172.
[64] Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia...*, v. 1, n. 173.
[65] Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia...*, v. 1, n. 176.
[66] Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia...*, v. 1, n. 174.
[67] Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia...*, v. 1, n. 2.
[68] Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia...*, v. 1, n. 175.
[69] Véase también Aguilera, *Sermón...*, en Ramos, v. 3, n. 181, que hace énfasis en la participación de Catarina como miembro de la congregación, p. 105.

juntas se las "ofreciese al eterno padre".[70] La imagen la escuchaba y le mostraba cómo, de sus manos, las oraciones subían al cielo en forma de "hilos de oro finísimo" y cómo allí "eran recibidas con aplausos y estimaciones de todos los cortesanos del empíreo".[71] En el cielo los hilos de oro se convertían en "tejidos en riquísimas telas", que caían a sus pies, para que con ellas confeccionara "vestidos de virtudes y perfecciones para todas las personas por quienes rogaba".[72] Al describir los ritos y prácticas devocionales que ella realizaba en su seno y referirse a los beneficios espirituales y a los milagros que obtenía mediante su afiliación, Ramos promovía la incorporación de mujeres laicas a esa congregación.[73]

Con afán moralista, Ramos contrastaba su comportamiento con el de aquellas mujeres que:

> formaban estrados en las iglesias, no sólo para conversaciones inútiles y fomento de familiaridades dañosas, sino también para las que buscando consuelos humanos, hacían en corrillos públicas y comunes sus penas y sus virtudes sin alcanzar su corto entendimiento, que con esta división en bandadas de avecillas parleras, se pierde el respeto al templo, de desedifica a los fieles y se capta y ostenta alguna plausibilidad incompatible con todo buen espíritu, y más en personas que por el hábito y modo exterior dan a entender al mundo que tratan de perfección, porque éstas deben dar más ejemplo de modestia, silencio y recato, y si las falta esta divisa en la iglesia a vista del mundo, y en presencia del santísimo sacramento, ¿cómo se creerá que lo ejecutan allá en sus rincones y entre sus amigas y familiares, donde no tienen el freno del qué dirán?[74]

La preocupación por la salvación del alma constituía el *leitmotiv* de la religiosidad de aquella época, por lo que los clérigos procuraban crear conciencia entre los fieles sobre la inmediatez de

[70] Prevalecía el concepto del cuerpo místico de Jesucristo, formado por las tres iglesias: la militante, integrada por los fieles de la tierra; la purgante, compuesta por las ánimas del purgatorio, y la triunfante, por los bienaventurados del cielo.

[71] Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia...*, v. 1, n. 176.

[72] Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia...*, v. 1, n. 176.

[73] Gonzalbo, "Las devociones marianas en la vieja provincia de la Compañía de Jesús...", p. 258.

[74] Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia...*, v. 1, n. 173.

la muerte. Ramos refiere que las sepulturas de la iglesia de la Compañía recordaban a Catarina la cortedad y fragilidad de la vida y la alertaban sobre su responsabilidad, como "esposa de Jesucristo", de contribuir a la salvación de las almas del prójimo. En particular, le preocupaban los habitantes de las regiones a las que no había llegado el cristianismo, condenados a padecer eternamente en el infierno, y las ánimas del purgatorio que debían sufrir grandes penas antes de alcanzar la gloria. Para lograr la salvación eterna de estas almas contaba con el apoyo de la virgen del Pópulo. Catarina le presentaba los "pecadores del mundo y reinos enteros de infieles" y la Virgen los salvaba a través de su efigie.[75]

Cuando Catarina no podía asistir a la iglesia de la Compañía, visitaba a la virgen del Pópulo en espíritu.[76] Durante esas visitas, la imagen bajaba de su altar para ofrecerle leche de sus pechos,[77] pero ella la rechazaba humildemente.[78] Lo que sí aceptaba era que le entregara al Niño Jesús, que Catarina tomaba en brazos, para venerarlo y adorarlo, y lo guardaba "dentro de su corazón".[79] Una vez que le entregaba al niño, la imagen volvía sin él a su nicho. Cierto día, la vio pasar "con velocidad por su aposentillo, como que se iba a su altar [...] donde la vio subir y colocarse en su retablo".[80]

Una segunda figura mariana relevante para la Compañía fue la virgen de Loreto. Esta imagen, una réplica de la que se encuentra en la villa italiana de Loreto, una estatuilla de cedro, que según la tradición se encontraba en la casa que habitó la virgen María en Jerusalén y que los ángeles habían transportado hasta la localidad italiana de Loreto, pasando por Dalmacia, donde

[75] Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia...*, v. 1, n. 175.

[76] Era común que las representaciones mentales de los visionarios se configuraran a partir de las imágenes que se encontraban en su entorno. Existen numerosos testimonios de místicos que describen a los seres que se les aparecieron haciendo referencia a imágenes concretas.

[77] La lactación es una antigua tradición medieval mediante la cual la Virgen favorecía a algunos de sus elegidos, entre ellos a santo Domingo y a san Bernardo.

[78] Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia...*, v. 1, n. 178.

[79] Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia...*, v. 1, n. 178.

[80] Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia...*, v. 2, n. 196.

estuvo por un tiempo. Catarina le solicitaba favores como lo hacía con la del Pópulo. Cierto día la vio bajarse de su "trono" y colocarse en la grada del altar, desde donde repartió monedas de oro a los fieles. Catarina acudió en espíritu al lugar para obtener estos dones, pero la Virgen le replicó: "Este oro, Catarina, es de pocos quilates, es como el oropel en que se representan los bienes terrenos que tú tanto desprecias, pídeme los espirituales y eternos."[81] Y así lo hacía, no sólo para sí misma, sino para muchos fieles que se valían de sus oraciones y "merecimientos". Como la imagen respondía a sus ruegos, acudía frecuentemente a ella "en sus trabajos y desconsuelos", alabándola, glorificándola, y ponderando su hermosura, piedad, poder y demás atributos.[82]

Dado que las imágenes de culto respondían a intereses y grupos de poder, entre sus promotores llegaba a haber rivalidades que proyectaban sobre ellas. Así, Ramos afirma que la virgen del Pópulo se ponía celosa de la de Loreto cuando veía que esta última departía con Catarina y le prestaba demasiada atención.[83] Francisco de Aguilera, que predicó el sermón fúnebre en las exequias de Catarina, alude a la competencia que existía entre estas dos imágenes marianas: mientras la del Pópulo le prestaba a su hijo y elevaba sus oraciones en forma de hilos de oro al cielo, la de Loreto bajaba de su trono para "conversar con ella, con la familiaridad que una amiga trata con otra".[84] También las rivalidades entre el clero secular y las órdenes religiosas se reflejaban en las imágenes que cada grupo promovía. Ramos relata que cierto día, Catarina, después de haber vivido una experiencia mística relacionada con la virgen de la Soledad, solicitó un confesor de la catedral, con el propósito de tener acceso permanente a la capilla dedicada a ella, pero su intención se vio frustrada porque al instante se le apareció san Ignacio de Loyola, el patrón de los jesuitas, en espíritu. Hincado delante de la efigie de la santísima virgen de la Anunciata, le pidió que no abandonase el templo de la Compañía, mientras la Virgen le decía: "Hija, no dejes a los de

[81] Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia...*, v. 1, n. 182.
[82] Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia...*, v. 1, n. 182.
[83] Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia...*, v. 1, n. 183.
[84] Aguilera, *Sermón...*, en Ramos, v. 3, n. 181.

mi Compañía, que ésta es la voluntad de mi santísimo Hijo. Esto es lo que te conviene y por eso te han dado a Ignacio por padre, pastor, patrón y maestro."[85] Claramente se ve que Ramos promovía los intereses de la Compañía de Jesús, al concluir que, "[p]or estos y otros semejantes avisos", Catarina no "se atrevía a desamparar las iglesias de los jesuitas y que las veces que lo intentó [...] la obligaron a volverse con reprensiones y castigos".[86]

Una tercera imagen mariana de la devoción de la beata fue Nuestra Señora de la Defensa, una figura promovida por el episcopado poblano con el afán de contrarrestar la fama que tenía Nuestra Señora la Conquistadora, del convento franciscano. A través de ella, la virgen María del cielo manifestaba a Catarina "las necesidades del Universo", y por medio de ella "conseguía para sus encomendados cuanto pedía".[87] Entre los favorecidos estuvo el canónigo Luis de Góngora, quien había participado en la construcción de su capilla en la catedral, y que llamó a Catarina en su lecho de muerte "para que lo ayudase con sus oraciones". Ella vio cómo, en el momento que su alma se apartaba del cuerpo, la imagen de la virgen de la Defensa la llevó con un velocísimo vuelo "segura a la bienaventuranza, para que gozase del original [de la Virgen del cielo], en la eternidad, por el afecto que en vida tuvo a su retrato".[88] Esta Virgen llegaba a acompañar a Catarina en sus vuelos espirituales a regiones remotas, realizados con la finalidad de propagar el cristianismo entre los infieles.[89]

Cuando Catarina enfermaba mandaba llamar en su auxilio a todas las imágenes marianas de su devoción,[90] a semejanza de lo que hacían los príncipes terrenales, que en casos de enfermedad grave llenaban las casas de reliquias e imágenes milagrosas, deseando cada una de éstas ser "el instrumento de la salud y que se lleve el agradecimiento del enfermo".[91] Ingresaban a su aposentillo,

[85] Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia...*, v. 2, n. 129.
[86] Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia...*, v. 2, n. 129.
[87] Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia...*, v. 1, n. 191.
[88] Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia...*, v. 1, n. 192.
[89] Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia...*, v. 1, n. 192.
[90] Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia...*, v. 1, n. 214.
[91] Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia...*, v. 1, n. 214.

en procesión, en el orden en que ella las nombraba, acompañadas de ejércitos de ángeles, que daban a entender a la enferma que venían a apoyarla en "las batallas de su Dios contra las potestades del infierno".[92] Las diferentes advocaciones de la Virgen llegaban con trajes y adornos que tenían en sus respectivos altares. Entre todas ellas "sobresalía la virgen del Rosario, como Sol entre los demás astros y que era como que presidía en aquel abreviado cielo de resplandores".[93] Permaneció al lado de esta imagen todo un día para alabarla y ensalzarla y a ella ofreció, en agradecimiento, una candela encendida en su primera visita cuando se levantara de la cama.[94] Ramos aclara que la especial devoción que Catarina tenía a esta advocación mariana era por ser afecta a rezar el rosario, que contenía todos los "misterios de Cristo y su santísima Madre, desde su purísima concepción hasta su real y gloriosa coronación".[95] En la época que nos ocupa, el rezo del rosario se había impuesto de manera generalizada en el mundo cristiano y todas las órdenes lo promovían; así, aunque se trataba de una imagen ligada a los dominicos, resultó ser la primigenia entre todas las advocaciones marianas citadas por Ramos.

Cabe concluir que Alonso Ramos, en su obra *Los prodigios de la omnipotencia y milagros de la gracia*, describe la importancia que tuvieron las imágenes en las prácticas religiosas de su tiempo. Se refiere tanto a imágenes en manos de particulares, como a las de los altares de las iglesias. Al venerarlas por sí mismas, cual reliquias, y considerarlas capaces de realizar milagros, la práctica de la doctrina se apartó del dogma establecido en el Concilio de Trento, que promovió su culto, pero sólo como referencia a las figuras celestiales que representaban. Con el espíritu pragmático que caracterizó a los miembros de la Compañía, Ramos da señalamientos concretos a los fieles, especialmente a las mujeres, de cómo deben utilizarse las imágenes para orar, solicitar favores e intermediación ante Dios, pedir consuelo y arrepentirse

[92] Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia...*, v. 1, n. 214.
[93] Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia...*, v. 1, n. 215.
[94] Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia...*, v. 1, n. 192.
[95] Ramos, *Los prodigios de la omnipotencia...*, v. 1, n. 214.

de los pecados, entre otros. Asimismo, detalla la respuesta que los fieles pueden esperar de las imágenes, tales como apoyo para resolver problemas cotidianos, consuelo en las penas, intermediación para lograr la salvación eterna y manifestaciones de cariño y solidaridad, pero igualmente desaprobación e incluso enojo, si los fieles se apartaban de lo establecido por la doctrina cristiana. De acuerdo con la sensibilidad barroca de su tiempo, Ramos humaniza las imágenes y les concede la posibilidad de expresar emociones, lo que permitió un contacto íntimo y personal con sus devotos, aunque como teólogo no pierde de vista que quienes actuaban a través de ellas eran los personajes celestiales a quienes representaban. Finalmente, describe el importante papel que desempeñaban las imágenes como referencia visual para las experiencias místicas, pero difiere de la postura de los místicos españoles santa Teresa de Jesús y san Juan de la Cruz, ya arraigada en ciertos círculos eclesiásticos novohispanos y que fue cobrando importancia en siglos posteriores, que sostiene que la experiencia mística debe darse en medio de la nada y sin apoyos visuales.

# *LABRANDO EN CASA*. REFLEJOS DE COTIDIANIDAD EN EL ÁMBITO DIVINO. EL TALLER DE NAZARETH

Jorge Luis Merlo Solorio
Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras

> *Las imágenes que quedaron representadas en la pintura de temática religiosa son testimonios directos de la cultura material, de los objetos que llenaban los espacios interiores de las casas, de las costumbres, los oficios, los protocolos y las formas de vida.*
>
> Antonio Rubial y Gustavo Curiel

Partiendo de la premisa que considera a la imagen como un repositorio plástico de experiencias y vicisitudes propias de agentes históricos determinados,[1] el tipo iconográfico del taller nazareno congrega en su interior variadas reminiscencias de las formas de vida e ideales de la sociedad virreinal. En el presente trabajo pretendo desvelar los múltiples elementos del oficio carpinteril que, en novohispana disposición, dieron vida al espacio de trabajo y manutención de la Sagrada Familia. El punto toral del discurso pictórico es, sin lugar a duda, san José, no sólo por ser la carpintería el quehacer con el cual, según una luenga tradición, sustentó a la divina parentela,[2] sino por implicar su inclusión

[1] Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico,* Barcelona, Crítica, 2001, p. 11-24.

[2] Si bien la dilucidación de sus faenas acarreó algunas disyuntivas. Según Gregorio de Jesús Crucificado, la palabra griega *tekton* designa de forma evidente a san José como carpintero. Sin embargo, utilizando como referente el vocablo latino *faber*, cuya traducción castellana sería "artesano", dicha raíz etimológica requiere forzosamente el uso de un adjetivo para especificar con precisión el oficio referido —*v. g. ferrarius*, *marmorarius*, *lignarius*—. *Ergo*, en ausencia del complemento, ocasionalmente se consideró a la herrería como el trabajo nutricio josefino. Gregorio de Jesús Crucificado, en José Antonio

iconográfica una innovación muy del gusto y comprensión teológica del último tercio del siglo XVII hasta el periodo finisecular del XVIII, modificando toda la composición y significado del episodio piadoso. Pero antes de abordar de lleno las pinturas, es necesario realizar una serie de apuntes en torno a la labor artesanal en Nueva España.

Desde pautas antañas erigidas en el Medioevo, todos los practicantes de un mismo oficio se congregaban en gremios, con miras a solventar la protección de sus miembros y obtener mayor respaldo ante la competitividad mercantil.[3] Para definir derechos y obligaciones al interior y con otros gremios, los rudimentos de materiales y mano de obra, así como multas y el lazo intrínseco con las cofradías, éstos se rigieron bajo ordenanzas.[4] La carpintería no fue la excepción. Ya bajo la corona española unificada, las primeras ordenanzas de carpinteros surgieron en el contexto de la mal llamada "Reconquista", efectuadas en Granada con la intención de buscar igualdad de oportunidades entre carpinteros cristianos y musulmanes.[5] Pero las más trascendentales para el gremio fueron las ordenanzas sevillanas de 1533, donde se enlazaron los siguientes oficios: carpinteros de lo blanco, carpinteros de lo prieto, entalladores, ensambladores y violeros, agrupados todos por utilizar la madera como principal material de trabajo. Para Nueva España dichos estatutos cobran suma preponderancia,

Carrasco Sierra, *Matrimonio y paternidad de san José*, Valladolid, Centro Español de Investigaciones Josefinas, 1999, p. 24.

[3] María del Consuelo Maquívar, *El imaginero novohispano y su obra. Las esculturas de Tepotzotlán*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1995, p. 37.

[4] José María Lorenzo Macías, "La aplicación de las ordenanzas del gremio de carpinteros en el siglo XVI. El caso de Juan Gordillo contra su gremio", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, v. XXV, n. 83, 2003, p. 154.

[5] Suscitándose un veto a los hombres de raza negra para trabajar con la madera y por consecuencia se denegó la posibilidad de que pusieran taller propio. Esta misma dinámica se promulgó en las primeras ordenanzas de Nueva España. Véanse Enrique Nuere, "La carpintería en España y América a través de los tratados", en Ignacio Henares y Rafael López Guzmán (eds.), *Mudéjar iberoamericano. Una expresión cultural de dos mundos*, Granada, Universidad de Granada, 1993, p. 176-187, y Maquívar, *El imaginero*…, p. 138.

puesto que las ordenanzas novohispanas de 1568 al parecer fueron imitación y reajuste de las sevillanas.[6]

Lo relevante para nuestro estudio son las diversas modificaciones que se hicieron a las ordenanzas primigenias. Me refiero a las reformulaciones suscitadas en 1589 y 1703,[7] ambas con un tinte harto peculiar. Como señala María del Consuelo Maquívar, a sólo veinte años de la instauración de las primeras ordenanzas, los escultores se quejaban de los carpinteros argumentando que los segundos realizaban "obras de imaginería y devoción con que demás de la indecencia por ser las más cosas de la iglesia, engañan y defraudan".[8] Obteniendo algunas modificaciones pertinentes, es decir, veedores propios para los escultores, no hubo una escisión al interior. Los oficios de la madera siguieron coaligados en el mismo gremio. Será ciento catorce años más tarde, en perpetuada disputa, cuando los escultores alzaron de nuevo la voz en busca de privilegiar a su grupo. Con Juan de Rojas a la cabeza,[9] los imagineros pidieron separarse de los carpinteros y tener ordenanzas propias, arguyendo que ambas eran labores distintas. Finalmente los escultores lograron su cometido bajo la aprobación del virrey duque de Alburquerque.[10]

[6] Rogelio Ruiz Gomar, "El gremio de escultores y entalladores en la Nueva España", en *Imaginería virreinal. Memorias de un seminario*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Universidad Nacional Autónoma de México, 1990, p. 29.

[7] Cabe mencionar que la ciudad de Puebla de los Ángeles tuvo sus propias ordenanzas de carpintería. Desde 1570 regían tanto a carpinteros como a albañiles. A diferencia del caso mexicano, el gremio angelopolitano no vivió disidencias que promovieran la separación de los oficios. De hecho, como ilustra Patricia Díaz Cayeros, las ordenanzas de ambas ciudades son casi idénticas, excepto por la petición de fragmentación. Véase Patricia Díaz Cayeros, "Las ordenanzas de los carpinteros y los alarifes de Puebla", en *El mundo de las catedrales novohispanas*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2002, p. 91-95.

[8] Citado en Maquívar, *El imaginero…*, p. 47.

[9] Juan de Rojas, maestro escultor y ensamblador, activo desde el último tercio del siglo XVII. Entre sus obras documentadas se encuentran el retablo mayor de La Profesa (1699), otro retablo testero en el convento de La Concepción (1704) y la sillería del coro de San Francisco (1715), sólo por mencionar algunas. Información obtenida en el *Catálogo de escultura novohispana*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas. Base de datos: nómina de artífices, ficha 211.

[10] Maquívar, *El imaginero…*, p. 47-53.

Lo que se desprende de esta mínima revisión a los avatares gremiales es la insistencia pertinaz de los escultores por denotar su tarea como especializada, con refinamientos y destrezas que no dominaban los "carpinteros comunes". Aquí es donde enraízan nuestras pesquisas, ensayadas desde el terreno de la representación artística. Según las cavilaciones teologales de la época, san José mantuvo con su humilde oficio a Cristo y María, pero en muchos casos sus esfuerzos no eran suficientes. Supuestamente vivían en tan paupérrimas condiciones que demandaban la acción de los tres sacros personajes como suplemento para el sostén diario. En correspondencia con esta predominante línea exegética, las imágenes de *El taller de Nazareth* idealmente debían ambientar la magra existencia de la Sagrada Familia. No obstante, fueron otros los caminos optados por los pintores: ¿la resolución aludía a características distintivas del contexto novohispano?

En varias de las obras que perduran hasta nuestros días, la génesis iconográfica y compositiva del taller nazareno es *La casa de Nazareth* de Francisco de Zurbarán (figura 1).[11] En notoria ausencia del santo patriarca, presenciamos el suceso premonitorio: al interior de una oscura habitación, cuya lobreguez se quebranta por la dorada luz que emana del rompimiento de gloria en el flanco izquierdo de la imagen, el Cristo adolescente se pincha el dedo índice mientras entreteje una corona de espinas. Con melancólico gesto, María recargada en una almohadilla contempla la ligera insinuación sobre el póstumo sacrificio. El único vano que da al exterior muestra un ambiente nublado, pardusco: énfasis nocturno en afinidad con el amargo vaticinio. Un bufete rectangular, con el cajón semiabierto, sostiene tres libros y un conjunto de frutas; complementan el cuadro dos palomas, un cuenco moldurado, un jarrón con variopintas flores y el cesto donde la Virgen deposita su costura. La añadidura novohispana al acontecimiento

[11] Aunque, en opinión de Xavier Moyssén, tanto las obras novohispanas como la zurbaranesca parten posiblemente del uso de un grabado en común aún desconocido. Xavier Moyssén, "La casa de Nazareth o Los presagios de la Virgen", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, v. XII, n. 44, 1975, p. 52.

fue la integración de san José, transformando exponencialmente el sentido de la escena y su composición matriz. Tal es el caso de las imágenes que analizaremos a continuación.

Contamos con un par de obras que resultan las adaptaciones más obvias de la creación zurbaranesca. En primer lugar, *La casa de Nazareth,* atribuida a José Rodríguez Carnero (figura 2),[12] reproduce casi en forma exacta el cuadro ibérico; diferenciándose únicamente por la fisonomía de los protagonistas, la suave paleta empleada en sus ropajes y la abundante sangre que brota de la extremidad herida de Cristo. Pero tres elementos modifican sobremanera el lugar. Una enorme columna a espaldas de María, que por sus monumentales dimensiones sólo deja entrever su basamento y, en lado opuesto, tras el Jesús reflexivo, san José apoyado sobre un mueble —probablemente una mesa camilla—, iniciando una conexión de miradas: José dirige sus ojos a María y ella, a su vez, ve con parsimonia al hijo de mirada cabizbaja. De morada sencilla a construcción palaciega. De la intimidad en el vínculo maternal a la concordia entre familiares.

Acrecentada la singularidad, *El taller de Nazareth* de autor desconocido, obra guarecida en la iglesia de San Francisco, Guanajuato (figura 3), ya demarca el distintivo base para designar a estas escenas piadosas como "talleres". Me refiero a la anexión de san José con las herramientas y materiales *ad hoc* a su oficio. Casi dos terceras partes de la pintura son ocupadas por los componentes de *La casa de Nazareth,* sólo que, en esta ocasión, el jarrón con flores ha desaparecido para dar lugar al banco de carpintero donde san José, con garlopa en mano, rebaja una tabla produciendo virutas a cada empellón. El santo patriarca detiene al instante la faena cuando se percata del accidente sufrido por Cristo.[13]

[12] Según Xavier Moyssén. Véase Moyssén, "La casa de Nazareth…", p. 53.

[13] Moyssén arguye que la escena de Zurbarán debería intitularse *Los presagios de la Virgen,* pues ante el rasguño en la mano de Cristo, la madre presiente el fatídico desenlace de su hijo. Al formar san José parte de las composiciones novohispanas, éstas reconfiguran o enriquecen una vez más su significado, ya que entrambos padres miran consternados el suceso. Soslayando la tradición del José medieval abstraído y ausente, ahora, acorde con el pensamiento de la época, el santo se transforma en copartícipe de los misterios de la redención. Fraternizando con la propuesta de Moyssén, las casas o talleres nazarenos

En modalidad más compleja y con trazas de contemporaneidad arraigadas en los usos y costumbres del virreinato, traigo a colación otros cuatro cuadros que dialogan con la composición de Zurbarán. Iré analizándolos conforme al grado de suntuosidad en los enseres domésticos y laborales. Primeramente, la pintura de la iglesia de San Miguelito, Cholula (figura 4), aporta un par de elementos destacables. Aparte de María y Jesús, dispuestos en primer plano, emulando el patrón de la casa zurbaranesca, san José está ataviado con opulenta vestimenta, en tal refinamiento y pulcritud que pareciera sumamente holgado su trabajo.[14] Al fondo de la imagen, una tela descorrida permite vislumbrar la breve balaustrada de un balcón que enmarca el follaje superior de algún árbol. El dato deviene importante, pues nos ubica al interior de esta vivienda imaginada. Nos encontramos en la planta noble, el primer piso. Franja de habitaciones donde se localizaban las asistencias, los salones del estrado y dosel. Sólo las casas de los grandes potentados virreinales tenían dichos lujos, reservando a la planta baja las bodegas y accesorias. Colocar la dinámica de la "trinidad terrestre" en este sitio habla de la exacerbación y correlación de lo divino con la detentación del poder y el prestigio, soslayando de tajo la humildad canónica conferida a la Sagrada Familia.

El siguiente ejemplo proviene también de la ciudad de Puebla, específicamente de la parroquia de San Martín, Texmelucan

basados en la fórmula zurbaranesca bien podrían llamarse *Los presagios de María y José*. *Cfr.* Moyssén, "La casa de Nazareth...", p. 49.

[14] La imagen nos recuerda los cimientos de la apología josefina temprana, en pluma de Bernardino de Laredo. Ante la recriminación dubitativa por la supuesta incongruencia de provenir san José del linaje davídico y tener "oficio mecánico" de poca monta, el lego seráfico explica que en "los tiempos primitivos" era usual que la descendencia regia aprendiera algún oficio para "poder pasar la vida sin alguna ociosidad". Por consiguiente, san José dominaba la carpintería. Dicho pensamiento tuvo longevas repercusiones como se puede constatar en el impreso de fray Antonio Joseph de Pastrana, obra conocida en Nueva España y utilizada hasta bien entrado el siglo XVIII. Véanse Bernardino de Laredo, *Tratado de san José*, Madrid, RIALP, 1977, p. 32, y Antonio Joseph de Pastrana, *Empeños del poder y amor de Dios, en la prodigiosa y admirable vida del santísimo patriarca José, esposo de la madre de Dios*, Madrid, por la viuda de don Francisco Nieto, 1696, p. 72.

(figura 5). Ahora son cinco los involucrados en la historia: una dupla de angelillos, cual oficiales al servicio del maestro, recoge en un canasto las herramientas josefinas —escuadra y alicate, por mencionar las más visibles—; ellos de igual manera que María y José miran atentos el pinchazo del Cristo juvenil, señalando, el más avezado, el punto neurálgico del tipo iconográfico. San José desbasta una tabla, encajando profundamente la azuela. Su banco de carpintería es de mayor elaboración al contar con una morsa para sujetar la madera. El espacio se compone de dos cuartos, delimitados por un vano de jambas decoradas con realces cuadrados. En el principal se yergue colosal columna, connotando la riqueza del inmueble. En la habitación adyacente, iluminada con más intensidad para crear un efecto de lejanía y profundidad, vemos empotrada en la pared una repisa cuyo contenido es una sierra bracera, un pequeño barreno y un juego de escoplos o gubias. Estos últimos instrumentos nos revelan la pericia del trabajo josefino. Ambas clases de artefactos tienen la función de realizar cortes, incisiones, muescas y rebajes sobre la madera con fines artístico-decorativos. Observamos pues los implementos de la ebanistería, labrada por la carpintería de lo blanco.[15] Resulta significativa la valoración de esta tarea, asimilada con la Sagrada Familia y concatenada a su vez con signos de prestigio social. Si bien, los escultores a lo largo de los tres siglos virreinales habían insistido en encumbrar su maestría y exclusividad para con el oficio de dar cauce material a las imágenes de los pobladores de la gloria, aquí en las sutilezas del óleo y el lienzo es san José mismo quien se caracteriza como ebanista, legitimando al rubro carpinteril. Me parece que no es casual que gubias, escoplos y formones, utensilios para hermosear con finos detalles, sean los más recurrentes y perceptibles dentro de los talleres nazarenos. Como representaciones históricas, estos diminutos resquicios del pasado sugieren para la carpintería de lo blanco, la ebanistería y sus ejecutores, cierto renombre y jerarquía profesional ante

[15] De hecho, el tratado más importante sobre la carpintería de lo blanco está dedicado a san José, sumo patrono de los carpinteros. Diego López de Arenas, *Breve compendio de la carpintería de lo blanco y tratado de alarifes*, Sevilla, por Manuel de la Puerta, 1727.

el cúmulo de oficios en Nueva España, tanto que eran encabezados por el padre nutricio del Salvador.[16]

Otra muestra del boato en la santa casa es la obra de autor desconocido, custodiada en el Seminario Arquidiocesano de Chihuahua (figuras 6 y 6a). De composición triangular, ubicando a san José tras el prototipo de Zurbarán, vemos inclinados sobre la pared sendos tablones en espera de ser maniobrados. En lontananza, los alargados muros rematan con una ventana de herrería cuadriculada. Destacan, en el ala izquierda de la imagen, las ricas piezas de cerámica esmaltada en blanco y azul, herederas de la loza poblana o propias de la porcelana asiática posiblemente con *chinoiserie*,[17] enfiladas dentro de una rústica alacena a manera de mostrador.

Es momento de subrayar un rasgo repetido en varias ocasiones. Se trata del atuendo de san José. Dejando atrás sus colores habituales, la túnica talar verde, sinónimo gráfico de juventud perenne,[18] se transmuta en un sayal grisáceo similar al de Cristo. Aunque el matiz del ropaje de Jesús esté acorde con el zurbaranesco, la mancuerna entre los varones se hará evidente en otras

[16] Sandra de Arriba Cantero, especialista en estudios josefinos del arte ibérico, ha develado cómo la carpintería engarzada con san José fue exaltada al vincularse con la tarea creadora de Dios, encumbrándose como oficio ponderable y de noble estirpe, equiparable con las artes liberales. Véase Sandra de Arriba Cantero, "'De artesano a artista': instrumentalización de la imagen josefina en el ámbito gremial", en *El culto a los santos: cofradías, devoción, fiestas y arte*, San Lorenzo del Escorial, EDES, 2008, p. 521-532.

[17] Adaptación de los modelos ornamentales asiáticos, al gusto y con mezcla de los ornatos propiamente americanos. Véanse Gustavo Curiel, "Perception of the Other and the Language of 'Chinese Mimicry' in the Decorative Arts of New Spain", en *Asia & Spanish America. Trans-Pacific Artistic & Cultural Exchange, 1500-1850*, Denver, Denver Art Museum, 2009, p. 19-36, y Gustavo Curiel, "'Al remedo de la China': el lenguaje 'achinado' y la formación de un gusto dentro de las casas novohispanas", en *XXVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Orientes-Occidentes. El arte y la mirada del otro*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007, p. 299-317.

[18] Distintivo de gran relevancia en la historia del culto josefino a través del tiempo. Véase Jorge Luis Merlo Solorio, "Tránsito de San José: una iconografía divergente", en *Sztuka Ameryki Łacińskiej. Studia. Od sztuki naskalnej do współczesnych murali*, Toruń, Instituto Polaco de Investigación del Arte Mundial/ Editorial Adam Marszałek, 2013, p. 89-106.

imágenes, con antecedentes conexos desde Bartolomé Esteban Murillo y Juan del Castillo, alumno y maestro respectivamente.[19] La pintura de Murillo (figura 7), en concordancia con una versión anterior de José de Ribera (figura 8), fungió como modelo en algunas obras novohispanas para confeccionar la postura de san José: madero posicionado verticalmente, sujetado con la mano izquierda del santo patriarca; con la diestra tomando la azuela y enfatizando una leve inclinación del cuerpo hacia la derecha para mirar el sueño del divino infante.[20] Verbigracia, en el taller nazareno de autor desconocido (figura 9) se reproduce la escena murillesca. Dentro de las adaptaciones locales, una vez más salta a la vista la repisa con gubias y/o formones. El atavío josefino se particulariza como aditamento para trabajo rudo. Juan del Castillo lo ejemplifica de mejor manera, revistiendo a Cristo con la misma ropa tosca, en su papel de aprendiz de carpintero (figura 10). Proyectado en otra de las creaciones de Nueva España, contamos con *El taller de Nazareth* de la catedral de Aguascalientes (figura 11). Portando la incolora indumentaria, padre e hijo asierran un tablón, simulando en agraciada sintonía un balancín.[21]

[19] Para ahondar más sobre el taller josefino en obras europeas, véase Pierre Civil, "El artesano y el artista: aspectos de la iconografía de san José", *Les Cahiers de Framespa*, Toulouse, n. 1, 2005. [http://framespa.revues.org/420] Consultado el 3 de mayo de 2015. Sobre los escasos antecedentes medievales, véase Sandra de Arriba Cantero, "San José", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, v. V, n. 10, 2013, p. 63-64.

[20] Por las especificidades de las escenas, si homologamos las pinturas peninsulares con los talleres por estar san José laborando a la vez que contempla el sueño plácido del Niño, en clasificación minuciosa deberían intitularse *El taller del exilio*. *Cfr.* Sandra de Arriba Cantero, *Arte e iconografía de san José en España*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2013, p. 161-162.

[21] Antonio Rubial (*et al.*), *Pintura y vida cotidiana en México, 1650-1950*, México, Fomento Cultural Banamex/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999, p. 125. Habría que realizar un análisis más concienzudo sobre esta peculiar representación. Creo que, si bien el valor piadoso de la imagen tiene carices enternecedores y positivos, seguramente proviene de los remanentes medievales inspirados en los apócrifos de la infancia, donde san José era auxiliado por el Niño ante su atroz torpeza, manifestando así la magnificencia de Cristo mediante efectos milagrosos como agigantar tablas inadecuadamente cortadas. Véase Aurelio de Santos Otero (comp.), *Los evangelios apócrifos*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2003, p. 290-291 y 324-325.

Finalmente, los testimonios de mayor contraste se verifican en la exuberancia de aquellas representaciones donde los personajes sacros adquieren rasgos señoriales —principalmente, María— reafirmados con el ajuar casero. No olvidemos que en los estratos sociales menos aventajados de Nueva España, entre ellos los artesanos, el recinto familiar hacía las veces de lugar de residencia y taller.[22] Así, en mezcla de signos inversos, brilla la ostentación pero adscrita a los terrenos de la sencillez.

En simbolismo diferente al zurbaranesco pero continuando con los acentos de augurio, en *El taller de Nazareth* de colección privada (figura 12), Jesucristo sonrosado enseña a María una cruz fabricada a escala. La Virgen blonda, aderezada con exquisitas telas bordeadas con encajes, devana hilo cuidadosamente. Ante el mensaje del Niño, ella levanta la mirada para contactar con san José que pausa su labor. Ambos padres conocen lo que dicho mensaje desentraña. Son aunados al consorcio san Juan Bautista y un séquito de ángeles a manera de servidumbre. El idílico hogar, aparte de los pajarillos y las flores y frutos, deja percibir a la distancia un *hortus conclusus*, indicio del carácter impoluto de María, pero que en esta ocasión también recalca el caudal de la Sagrada Familia al poseer huertos en su propiedad, tal y como comprobaré más adelante. Recubierto con una dispendiosa alfombra, o tal vez alguna alcatifa con acabados mixtilíneos y teñido multicolor, María ejerce su tarea en el bastión netamente femenino de la casa novohispana, el estrado: tarima de madera colocada sobre el piso de la sala de visitas.[23] El objetivo del artículo oneroso era la distinción de dos calidades sociales al interior de una misma habitación; para nuestra pintura el área constreñida por el estrado también podría diferenciar los linderos de lo sagrado y lo profano, al estilo de la mandorla bizantina. No es gratuito que incluso san José y su banco carpinteril se circunscriban en el nivel privilegiado.

[22] Rubial (*et al.*), *Pintura y vida cotidiana en México*…, p. 57 y 123.

[23] Gustavo Curiel, "Ajuares domésticos. Los rituales de lo cotidiano", en Antonio Rubial (coord.), *Historia de la vida cotidiana en México. Tomo II. La ciudad barroca*, México, Fondo de Cultura Económica/El Colegio de México, 2005, p. 82.

Asimismo, el taller-casa figurado en el lienzo perteneciente a la colección Alejandro von Wuttenau (figura 13) coloca a María en un estrado, reconfigurando de nuevo el arquetipo zurbaranesco. Una cualidad se añade, otra seña de valor agregado de las elites del virreinato: la madre del Redentor se encuentra sentada a "la manera morisca", es decir, con los pies cruzados al frente y reposando sobre un confortable cojín. En la parte trasera de la vivienda se sitúa la recámara residida por la cama, el mueble más importante del espacio íntimo. A ésta la adorna un par de almohadas con pasamanerías, rematada por un cielo de tela a manera de dosel. Estos emperifollados objetos, las camas con doseles, "estaban más relacionados con el lujo, el exotismo y la apariencia, que con el confort".[24] Para aquello que nos atañe, debemos obviar la imbricación constante: a espaldas de san José, acentuadas entre la cabeza y el hombro del carpintero, se alinean de nuevo las consabidas gubias, todas ellas con terminaciones varias para moldurados precisos en la talla de la madera. La carpintería especializada en vanagloria por el quehacer josefino.[25]

Para finiquitar la disertación, echaré mano del espléndido cuadro de Juan Correa, resguardado en la parroquia de Cocotitlán, Estado de México (figura 14). Asistimos a una tarde apacible en el taller nazareno. Al centro de la imagen, la virgen madre sienta a su niño sobre un manso cordero, como si se tratase de un jumento o potrillo. El elemento distintivo tanto de Cristo como del Bautista, encarnando en el animal la abstracción del *Agnus Dei*, se modifica sustancialmente para adecuarse a esta alegre escena recreativa. Podemos suponer que el primo del Salvador guiará la montura al huerto de cuatro parcelas cercado por arriates; hacia el paradisiaco *hortus conclusus,* parte constitutiva de tan majes-

[24] Gustavo Curiel, "Ajuares domésticos…", p. 98.

[25] Para estudios futuros, sería crucial cotejar representaciones del taller nazareno donde san José se catalogue en otro rubro artesanal según sus funciones. Por ejemplo, la pintura del virreinato peruano que se encarga del motivo es afecta a los grabados de Hieronymus Wierix, donde san José desempeña trabajos más cercanos a la carpintería de lo prieto, desde armar una barca hasta construir una cerca. *Cfr.* Irma Barriga Calle, *Patrocinio, monarquía y poder: el glorioso patriarca señor san Joseph en el Perú virreinal*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú/Instituto Riva-Agüero, 2010, p. 133-137.

tuosa morada. Reiterativamente, el símbolo se ciñe con talantes de cotidianeidad, amalgamando proyecciones e ideales humanos en certezas vivenciales del mundo sagrado. En el aposento de piso ajedrezado, yace un can ligeramente moteado hecho ovillo. La pared, que hace las veces de mampara, presenta dos ventanas con herrería geométrica, cerradas con vitrales notorios por la opacidad que le imprimen al paisaje externo. Bajo una de ellas, sobre un soporte circular, hay una vasija de barro rojo para agua con un recipiente del mismo material para vaciarla. Ya consumado su trabajo, san José descansa en un banquillo mientras observa el divertimento de la sacra parentela. La postura que toma es una renovación de la iconografía de *El sueño de san José*, con la mano en el rostro en reflexiva actitud al develarse las directrices del plan salvífico en boca del ángel. Un angelillo de rojiza túnica recoge las herramientas desperdigadas tras la ardua faena. Martillo, compás y alicates serán trasladados en un cesto lleno de gubias, hacia el mueble cuyas puertas se abren de par en par exhibiendo su menaje. Tanto el entrepaño superior como la parte posterior de la puerta derecha muestran un vastísimo juego de gubias que, por cantidad, ilustran la habilidad primordial del carpintero nazareno: desgastar los maderos hasta extraerles belleza sin parangón.

## *Conclusión*

Tras la somera revisión de los talleres de Nazareth y sus cambiantes tópicos, dilucidamos cómo los paradigmas religiosos, las prácticas consuetudinarias, las pautas sociales y sus consecuencias se concatenan en las representaciones artísticas, reasignando sus significados y concreciones iconográficas. Así, la figura de san José, su insigne papel dentro de la casa de la Sagrada Familia y la fastuosidad con la cual se revistió el hogar originalmente pobre, muestra visos de cierto marco de percepción novohispana, donde la magnificencia divina se empató con el pináculo de la estratificación social, homologándose tierra y cielo, escatología y mundanidad, a través de la materialidad de uso cotidiano. Exal-

tación y legitimación de un orden de las cosas, donde emparentarse con la alcurnia celestial libraba escalafones en la disparidad colectiva. *Ergo*, igualarse con san José pudo causar orgullo y arraigada identidad entre los carpinteros novohispanos, consolidando al gremio ante la dificultosa autentificación de su quehacer frente a otras corporaciones.

Cuánta jactancia no podrían enarbolar, mimetizando a sus detractores con los escépticos de la sinagoga que asombrados escuchaban la prédica de Cristo, exclamando: "¿De dónde saca éste su saber y sus milagros? ¿Qué no es éste el hijo del carpintero?"[26] Sí. Del glorioso carpintero...

[26] Mt. 13, 54-55.



Figura 1. Francisco de Zurbarán, *La casa de Nazareth*, *c.* 1630. The Cleveland Museum of Art. https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=46835632



Figura 2. José Rodríguez Carnero (atribuido), *La casa de Nazareth*, siglo XVIII. Museo de la Basílica de Guadalupe, Ciudad de México (México). Fotografía: Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM



Figura 3. Autor desconocido, *Taller de Nazareth*, siglo XVIII. Iglesia de San Francisco, INAH, Guanajuato (México). Fotografía: Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM



Figura 4. Autor desconocido, *Taller de Nazareth*. Iglesia de San Miguelito, INAH, Cholula (México). Fotografía: Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM



Figura 5. Autor desconocido, *Taller de Nazareth*. Iglesia de San Martín Texmelucan, INAH, Puebla (México). Fotografía: Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM



Figura 6. Autor desconocido, *Taller de Nazareth*. Seminario Arquidiocesano de Chihuahua, Chihuahua (México). Fotografía: Protego, A. C.



Figura 6a. Autor desconocido, *Taller de Nazareth* (detalle). Seminario Arquidiocesano de Chihuahua, Chihuahua (México). Fotografía: Protego, A. C.



Figura 7. Bartolomé Esteban Murillo, *Sagrada Familia*, 1670. Collection of the Duke of Devonshire, Chatsworth House (Reino Unido). Reproduced by permission of Chatsworth Settlement Trustees/Bridgeman Images



Figura 8. José de Ribera, *Sagrada Familia*, 1639. Museo de Santa Cruz, Toledo (España). Fotografía: Jorge Luis Merlo Solorio



Figura 9. Autor desconocido, *Sagrada Familia*, siglo XVIII. Fotografía: Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM



Figura 10. Juan del Castillo, *Taller de Nazareth*, 1635. Museo de Bellas Artes, Sevilla (España). Fotografía: Jorge Luis Merlo Solorio



Figura 11. Autor desconocido, *Taller de Nazareth*, siglo XVIII. Catedral de Nuestra Señora de la Asunción, INAH, Aguascalientes (México). Fotografía: Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM



Figura 12. Autor desconocido, *Taller de Nazareth*, siglo XVII. Colección particular



Figura 13. Autor desconocido, *Taller de Nazareth*.
Colección Alejandro von Wuttenau. Fotografía: Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM



Figura 14. Juan Correa, *Taller de Nazareth*, siglo XVII-XVIII. Parroquia de Cocotitlán, INAH, Estado de México (México). Fotografía: Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

# *ESTE ES EL ESPEJO QUE NO TE ENGAÑA*, DE TOMÁS MONDRAGÓN

ABRAHAM VILLAVICENCIO GARCÍA
Museo Nacional de Arte

La pintura *Este es el espejo que no te engaña* es un óleo sobre tela firmado por Tomás Mondragón, datado en 1856 y resguardado por la Pinacoteca de la Profesa en el actual templo de San Felipe Neri, en el Centro Histórico de la Ciudad de México. Por la fecha que ostenta, el sitio donde permanece y el tema del que se ocupa, se infiere que fue un lienzo encargado por los filipenses para ser utilizado como pintura didáctica en la práctica de ejercicios espirituales, un recurso ascético propio de la Compañía de Jesús cuyo cometido era purificar el alma mediante introspecciones mentales y mortificaciones corporales. Tras la expulsión de los jesuitas del imperio español en 1767, la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri ocupó, hacia 1771, la antigua Casa Profesa jesuítica. Los filipenses mantuvieron durante el periodo novohispano y el México independiente la práctica y fomento de los ejercicios espirituales entre los feligreses; para ello, hacia 1802, transformaron parte del recinto jesuita novohispano en casa de ejercicios espirituales, la cual estuvo activa hasta la desamortización de los bienes de la Iglesia.

El presente escrito tiene como objetivos: en primer lugar, ofrecer una valoración iconográfica de la pintura *Este es el espejo que no te engaña* con base en las tradiciones visuales que se pueden rastrear de acuerdo con los elementos constitutivos de la composición pictórica. En segundo lugar, relacionar la pintura con una fuente literaria que, dada la semejanza entre la frase que ésta lleva por título y el mote que reza la cartela del lienzo, probablemente sirvió como guía de meditación para los practicantes de los ejercicios espirituales a quienes estuvo destinada dicha pintura.

Por último, se procura comprender cuáles fueron las estrategias operativas del cuadro en tanto que se trata de una pintura didascálica destinada a la práctica de ejercicios espirituales entre las mujeres decimonónicas (figura 1).

## *Espejos y lienzos*

Los espejos reflejan con fidelidad lo que frente a ellos se disponga y las imágenes que devuelven se suelen estimar como celosa reproducción del mundo, por lo que tales cristales han sido apreciados como "honestos consejeros". Leonardo da Vinci llamaba a los espejos "maestros de pintores", pues "en la pintura ejecutada sobre un plano las cosas parecen en relieve; pues bien, esto mismo ocurre sobre un espejo plano".[1] De acuerdo con esta sentencia, el ideal que debería perseguir la pintura es la precisión especular: el lienzo procuraría hacer la función de un cristal azogado. Tal condición imitativa de la pintura había sido despreciada por Platón, para quien los pintores se engañan pensado que reproducen la realidad por decir que imitan el mundo natural; las imágenes pictóricas no serían más que una copia de la reproducción de lo real, en tanto que los ojos del pintor únicamente miran en el mundo destellos del orden perfecto que corresponde a un plano trascendente.[2] Y si se considera que tanto espejo como pintura no ofrecen más que la imagen impalpable de los cuerpos materiales, ambos no brindan más que ilusión y engaño. Es así que en el contexto de la espiritualidad jesuítica un espejo cristalino mentiría porque únicamente permitiría ver la superficie de las cosas, es decir, apariencias.

Empero, la pintura *Este es el espejo que no te engaña* es totalmente diferente de aquellos e incluso los superaría, pues en sus imágenes, aunque pintadas, se revelaría la intimidad de quienes se situaran frente a este espejo: fomentaría una penetración en

[1] Leonardo da Vinci, *Tratado de pintura*, Madrid, Akal, 2007, p. 374.

[2] Platón, *República*, libro X, §596e-597e. La edición consultada corresponde a *Diálogos*, Madrid, Gredos, 2008.

el fondo de cada ser, permitiría ver el estado del alma y, más que reflejar una imagen, posibilitaría que apareciera ante los ojos la realidad del cuerpo y la mísera condición humana. Evocar el conocimiento de la cruda realidad humana mediante *Este espejo* tendría como meta fomentar el virtuosismo cristiano entre las espectadoras que lo miraran. Dado que el motivo central de dicho lienzo es una figura femenina dividida sagitalmente en dos fracciones por una línea vertical —que coincide con la sección áurea del lienzo—, resulta lógico suponer que estaba destinado a mujeres ejercitantes que acudían con los oratorianos para expiar las culpas que amenazaban su tranquilidad y la salvación de su alma.

Existe una leyenda según la cual Demóstenes, para corregir el deslucimiento que tenía al declamar, mandó que le labrasen un espejo igual a la grandeza de su estatura, y mirándose delante de él en una ojeada desde la cabeza hasta los pies, aprendió a enmendar todas sus acciones.[3] La mujer que protagoniza el óleo de La Profesa, conforme a la sugerencia del mítico espejo antiguo, es de tamaño natural, pues debería servir para que sus interlocutoras compusieran psíquicamente un reflejo suyo donde con una sola vista pudieran mirarse de arriba abajo, se reconocieran tanto en apariencia física como en estado del alma y tuvieran ante sus ojos la miseria de sus pecados, tanto el original como los en vida infringidos. Sólo un fiel espejo permite ver y conocer lo que en realidad se es: pellejos viles, materia que en sentido cristiano Dios creó de la nada. Se es nada.

La línea que divide a la figura femenina evoca el hilo de la vida, metáfora proveniente de la religiosidad griega arcaica, según la cual existía una Moira o diosa del destino, que hilaba el devenir de cada individuo, que se desdoblaba en tres divinidades, correspondiente cada cual con un momento de la vida: Cloto representaba el nacimiento, pues iniciaba el hilado de la hebra de la existencia; Láquesis, el presente, devanaba el hilo, y Átropos, que era

[3] Pablo Señeri, *El devoto de la virgen María instruido en los motivos y en los medios que le conducen a servirla bien. El espejo que no engaña y La verdadera sabiduría*, traducción de Juan de Espinosa Baeza Echaburu, Madrid, Francisco Lasso, 1710, p. 140.

imagen del futuro incierto, cortaba el filamento cuando el fin llegase.[4] En el lienzo que nos ocupa, el hilo de la vida tensado está a punto de ser cortado por dos manos, que asoman de un desgarre de cielo, sugerido por un cúmulo de nubes que se abren y dejan ver la luz amarilla, color vinculado al empíreo. Éste era el sitio más elevado de los niveles celestiales de acuerdo con el sistema cosmológico aristotélico-tolemaico, pues se consideraba por encima del firmamento (o bóveda fija de estrellas) y donde moraba la Divinidad.[5] El par de manos que tensa el hilo es una clara alusión a la tercera Moira, así como un recordatorio del fatídico momento; sin embargo, mientras que en los mitos antiguos las Moiras eran hijas de la oscura noche, aparecen aquí moralizadas y vinculadas a la luz providencial de la mente divina.[6]

El motivo del hilo de la vida fue recurrente en imágenes conocidas como *memento mori*, alegorías cuyo objetivo era recordar a sus espectadores lo incierto del momento de la muerte y la fugacidad de la vida, así como advertir de los riesgos que corría el alma si se moría en pecado mortal, pues de ser así el individuo quedaría condenado eternamente al infierno. Dos pinturas virreinales provenientes del siglo XVIII sugieren tal significado del hilo de la vida: el óleo anónimo conocido como *El juicio de un pecador*, localizado en el Museo del Pueblo de Guanajuato, y la hoja "El alma en pecado mortal" del tríptico *La boca del infierno*, localizado en la misma Pinacoteca de La Profesa. En ambas pinturas, una mano sujeta el delgado hilo vital de los dos pecadores. En el

[4] Hesíodo, *Teogonía*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, §215-220.

[5] No obstante que Copérnico puso en crisis el modelo geocéntrico, no abandonó el modelo de esferas concéntricas para articular su estructura cósmica. Además, en un registro simbólico, hasta la fecha subsistió a la revolución copernicana la asociación de los planos celestes con lo divino y los subterráneos con lo demoniaco. Aun los libros doctrinales y de ejercicios espirituales escritos durante el siglo XVII aludían al empíreo como el espacio por encima de las estrellas fijas donde moraba Dios y donde los bienaventurados podían participar de él y contemplarlo eternamente.

[6] La noción de Dios como providencia fue recuperada por el cristianismo del pensamiento estoico. La relación de la providencia divina con las Moiras se explica en virtud de que éstas son diosas del destino, saber sólo accesible para Dios y para los profetas que él mismo elija.

primer caso, está a punto de caer a las entrañas infernales, desde donde los esbirros satánicos le lanzan cadenas (figura 2).

En la pintura que nos concierne, el hilo de la vida es un indicador del devenir del tiempo sobre la figura femenina que protagoniza la escena, pues a la izquierda del mismo aparece su efigie viva, mientras a la derecha, su esqueleto descarnado y corroído. En la fracción izquierda se puede ver a dicha mujer en edad lozana, de carne tersa y blanca, que en el flanco diestro devino en alimento de gusanos y apenas subsisten reductos de músculos e intestinos. En el costado siniestro luce un vestido de gala, conforme a la moda de mediados del siglo XIX en México: está integrado, en la parte superior, por un corpiño de tela rosada, que a juzgar por los destellos se podría suponer es seda; un pronunciado escote desciende sobre el pecho y deja ver un peto de organza blanca, plisada y con alforzas cruzadas; las mangas que cubren los brazos son de campana, una reinterpretación de las mangas tipo *valois* o de farol, pues lucen más abiertas; por lo que corresponde a la falda, alterna ribetes de la misma tela rosada con orlas de organza; todo el conjunto, tanto en el corpiño como en la falda, está aderezado con buqués florales. Por último, calza una zapatilla también de seda.

En la sección derecha del lienzo, tal riqueza de atuendo ha quedado reducida a despojos: de la clavícula y del hombro del esqueleto sólo cuelgan algunos jirones y en el pie apenas subsisten restos de carne y uñas que al instante son devorados por gusanos. Además, en la sección que corresponde a la vida terrestre, la mujer aún porta accesorios que completan su vestuario: un tocado en la cabeza, una arracada de su oreja pende y anillos le ornan los dedos de la mano. Tras cruzar la frontera con la muerte, de las riquezas nada queda; por el contrario, un gusano ahora se desliza por donde una vez colgaron los aretes.

El hilo de la vida no sólo hace evidente la acción del tiempo sobre los bienes materiales y la carne, representados por el rico ajuar esfumado y el cuerpo disuelto; también establece el orden espacial de esta pintura. En el costado izquierdo aparece un espacio cerrado propio para el arreglo femenino: el tocador o *toilette* de la dama. En él se puede apreciar un muro gris de fondo y un

cortinaje rematado por un gallardete que cuelga desde la parte superior; debajo de éste se ve un tocador francés integrado por una consola de madera, con patas en forma de ménsula y cubierta de mármol, así como por un espejo cuyo marco evoca los perfiles asimétricos del rococó, y que además está flanqueado por balaustres.[7] Sobre la superficie marmórea se localiza un alhajero de plata con forma de calabaza, un peine, una lima, dos frascos metálicos y un perfumero; es decir, los afeites propios para el arreglo femenino. El suelo está cubierto por un tapete *babylonicus* en el que se aprecian motivos florales.

A la derecha del hilo vital se muestra un espacio abierto, una escena paisajística de ocaso —que refuerza el sentido lúgubre de la escena— dominada por un camposanto sembrado de árboles y de cruces que indican los sitios donde yacen cadáveres, el cual está delimitado al fondo de la composición por un muro de sillares irregulares. La vista no termina ahí, pues aún se aprecia una serranía a cuyos pies se emplaza una ciudad. Dado que para el siglo XIX los cementerios se construían "extramuros", es decir fuera de los límites de las urbes, como consecuencia de la cultura higienista ilustrada de la centuria anterior, es posible considerar que este camposanto corresponde a dicha localidad. Es importante mencionar que el cementerio domina la superficie mayor del lienzo frente a la reducida zona destinada a las vanidades, distribución que probablemente corresponde con los fines aleccionadores de la pintura.

En el ángulo inferior derecho se aprecia un roquedal que hace las veces de una lápida, donde a manera de epitafio se lee el mote

[7] La palabra "tocador" se usó indistintamente para nombrar tanto al espacio de arreglo femenino como para nombrar al mueble que contiene el espejo (aunque en este y otros casos de imágenes similares el espejo y la consola sean partes independientes). Desde el siglo XVII el tocador, como espacio en las casas de potentados, era el lugar donde se pensó "atacaban frecuentemente los demonios de la lascivia y la vanidad". Véanse las pinturas virreinales homónimas *La conversión de santa María Magdalena*, la primera realizada por Juan Correa y resguardada por el Museo Nacional de Arte, y la segunda debida al pincel de Juan Tinoco y que pertenece a la colección del Banco Nacional de México. Agradezco al doctor Gustavo Curiel del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM por estas valiosas observaciones y comentarios.

"Este es el espejo, que no te engaña" que da nombre a la pintura. Sobre estas piedras descuellan el tronco y las ramas secas de un árbol muerto, motivo que refuerza la reflexión sobre lo efímero de la materia y sobre el riesgo latente de muerte, pues ya en un grabado valenciano, cuyo tema es la escala de la vida, aparecía igualmente sobre una formación rocosa y acompañado con la inscripción "Árbol de la muerte" (figura 3).[8]

La pintura se ha leído como una imagen alegórica de condena a las vanidades mediante la representación de lo efímero de los bienes terrenales, la podredumbre de la carne y la de la disolución de la materia. También ha sido vista como un recordatorio de la muerte y lo inesperado del momento en que ella llega. En efecto, al compararla con pinturas de los siglos XVII y XVIII cuyos temas son la condena de la *vanitas* y la justicia divina, pareciera que la pintura de Tomás Mondragón se suma a esta tradición.[9] Otra manera en que se ha comprendido esta pintura es como una exhortación a las damas decimonónicas que practicaban los ejercicios espirituales para que abrazaran un modo de vida austero y contemplativo. La imagen que durante el virreinato fue utilizada como prototipo de la conversión femenina fue la de santa María Magdalena que renuncia a las vanidades. Resulta en este caso también evidente una deuda iconográfica con esta tradición visual.

Empero, este lienzo no es sólo un clásico cuadro de *vanitas*, pues el mote que en él aparece es una paráfrasis del título de la obrilla *El espejo que no engaña o la teórica y la práctica del conocimiento de sí mismo*, escrita por el teólogo y misionero jesuita italiano Pablo Señeri, cuyos libros fueron utilizados en distintas fundaciones jesuíticas y filipenses como guía de meditación. Esta

[8] *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, México, Museo Nacional de Arte, Patronato del Museo Nacional de Arte, A. C., Grupo financiero BANAMEX-Accival/Elek/Moreno Valle y Asociados/Grupo ICA/ Instituto Nacional de Bellas Artes/Universidad del Claustro de Sor Juana/Ediciones del Equilibrista/Turner Libros, 1994, p. 254-255.

[9] Así fue estudiada por María José Esparza Liberal en "Tomás Mondragón. A la orilla de la muerte", *Memoria, Revista del Museo Nacional de Arte*, México, n. 1., 1989, p. 91.

correspondencia de nombres entre pintura y libro contribuye a confirmar la hipótesis de que dicho óleo fue utilizado para conducir las introspecciones que las piadosas mujeres decimonónicas, preocupadas por la salvación de su alma, realizaban al recluirse en la casa de ejercicios (figura 4).

## *El libro*

Pablo Señeri nació en 1624, en Nettuno, Italia, y gozó de reconocimiento por la vida ascética que seguía, los prolongados periodos que dedicaba a las misiones y por su fecunda obra bibliográfica. Asimismo fue reconocido como un defensor y difusor de la ortodoxia católica, de la vigilancia de los sacramentos, amén de combatir las enseñanzas espirituales del español Miguel de Molinos.[10]

Señeri fue un autor prolífico, interesado especialmente en las vías de salvación del hombre. Escribió numerosos libros sobre el modelo de perfección de la vida cristiana, guías para confesores, textos de consejo e instrucción sacerdotales, así como de carácter reflexivo y moralizante. Entre sus obras más importantes pueden citarse *El confesor instruido*, *El penitente instruido* y *El cristiano instruido en su ley*, trilogía en la que se recogieron sus sermones doctrinales; *El devoto de la virgen María*, obra apologética de lo útil y necesario que resulta a todo cristiano el culto a la madre de Cristo, y *Maná del alma*, un libro editado en cuatro tomos donde

[10] Miguel de Molinos fue acusado de herejía. En 1687 el papa Inocencio XI condenó 68 de sus proposiciones por encontrarlas "quietistas". De acuerdo con la mirada del eclesiástico institucional, el sistema de Molinos se fundaba en la idea de que el hombre aniquilara sus potencias y en suponer que cualquier deseo de realizar algo activamente ofendía a Dios. El hombre debería abandonarse enteramente a Dios y permanecer como un cuerpo inanimado. Con esta lectura, la Iglesia dijo que el molinismo mandaba que el hombre permitiera que el Demonio obrase a su antojo, sin escrúpulos ni dudas, y que aquél no sintiera necesidad de confesar sus actos, pues, de hacerlo, el diablo triunfaría; en cambio, si permanecía callado, el alma se sobrepondría al Maligno, adquiriría un "tesoro de paz" y alcanzaría una estrecha unión con Dios llamada "muerte mística". Heinrich Denzinger, *El magisterio de la Iglesia: enchiridion symbolorum definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*, Barcelona, Herder, 2000, §2181-2192, 2201-2269.

dispuso 365 meditaciones destinadas a la reflexión de los fieles, una para cada día del año. También escribió pequeños manuales donde incluyó septenarios de meditaciones, dedicadas una para cada día de la semana. A estos últimos corresponde *El infierno abierto al cristiano para que no caiga en él*, *La verdadera sabiduría o consideraciones utilísimas para la consecución del santo temor de Dios* y la obra de que a continuación nos ocuparemos, *El espejo que no engaña*. Pablo Señeri murió en 1694, tras lo cual inició un proceso para canonizarlo. Aunque no se consagró como santo, la Iglesia lo llamó "siervo de Dios" y lo reconoció venerable, es decir, como hombre ejemplar, digno de ser evocado por su virtuosismo cristiano y de ser imitado por la humanidad.

Ediciones europeas de libros de Pablo Señeri se conocieron en Nueva España desde las primeras décadas del siglo XVIII, es decir, pocos años después de su muerte. Circularon impresos en latín, italiano, francés y castellano. Por lo que corresponde a *El espejo que no engaña*, fue conocido como anexo de *El devoto a la virgen María* a través de ediciones madrileñas. La humildad era la virtud cristiana que Señeri quería fomentar con esta obra y las reflexiones integradas en *El espejo* se dedican a subrayar la mísera condición humana.

Como se dijo, *El espejo que no engaña* está integrado por siete consideraciones para cada día de la semana, cuyo cometido era fomentar la humildad entre sus lectores mediante el conocimiento de "la ciencia de los santos", es decir, el conocimiento de la nada humana. Todas son expuestas en tres incisos, a los que siguen tres ejercicios espirituales: uno dirigido a Dios, otro al prójimo y uno más a sí mismo. Por último, cada meditación concluye con un rezo para pedir humildad, ya sea a Dios Padre, a Cristo, al Espíritu Santo o a la virgen María. El libro marca un trayecto qué recorrer y culmina con el menosprecio de uno mismo. Las tres primeras meditaciones están dedicadas a la naturaleza humana y se realizaban domingo, lunes y martes; el miércoles se reparaba en el estado del alma y del cuerpo causado por los pecados; el jueves había que reflexionar en la amenaza que significa el infierno; al viernes correspondía el análisis de cómo las buenas acciones son un consorcio entre la ayuda divina y la

voluntad humana, y, por último, el sábado se meditaba sobre la nada que somos, careados con los santos y con Dios. Este libro buscaba que los lectores y ejercitantes se hicieran una imagen de sí mismos tal cual son, no de modo superficial, sino en su profunda naturaleza.

Según las meditaciones de Señeri, la pintura que resguarda la Pinacoteca de la Profesa no sólo buscaría alejar a las ejercitantes espirituales de los apegos materiales, sino también aleccionarlas en sus miserias y enderezar su voluntad (figura 5). Al inicio de su obra *El espejo que no engaña,* Pablo Señeri afirma que:

> Los espejos comunes [...] engañan, no solamente cuando hacen descubierta profesión de mentir, como los cóncavos minorando el objeto, y los convexos, agrandándolo; mas también cuando parece que nos aseguran que nos representan llanamente la verdad, como los llanos, porque si no otra cosa nos hacen ver solamente la superficie de las cosas y no su fondo, de donde nos dan ocasión de juzgar por la apariencia [...] Mas el espejo que yo os prevengo es totalmente diverso de éstos: ése os mostrará lo íntimo de vosotros mismos, penetrará dentro del fondo de vuestro ser y os hará que parezcáis a vuestros ojos lo que sois, no lo que mostráis ser [...] y no permitirá que un leño carcomido sea reputado todo oro macizo por aquellas pocas hojas que le cubren la superficie.[11]

*El espejo que no engaña* es quizá el libro de ejercicios que Señeri escribió donde más figuras discursivas y simbólicas de la mística empleó: el espejo, la nada, la relación cuerpo-alma, la disolución. Sin embargo, desde una perspectiva jesuítica, Señeri dio un giro a estos recursos. La nada que entre los místicos medievales era una manera de apelar a Dios en la medida que el lenguaje humano era sumamente limitado para expresar su inconmensurabilidad, y se decía que Dios es "pura nada", pues no tiene nombre y de él nada se puede comprender, aparece en Señeri no como el ideal que debe perseguir el ejercitante, sino como la repugnante condición humana. El tratado de Señeri será, por tanto, clave para construir una aproximación hipotética al modo en que

[11] Pablo Señeri, *El devoto de la virgen María*..., p. 138.

operaba la pintura que resguarda La Profesa en la psique de quienes la usaron en sus meditaciones.

## *Las imágenes que devuelve* Este espejo

La primera consideración de *El espejo que no engaña* de Señeri se intitula "Sobre la nada que somos por nosotros mismos en el orden de la naturaleza". En ella el autor refiere que el hombre es nada por sí mismo en el orden de la naturaleza; para visualizar esta realidad, indica que el arte de conocerse a sí mismo consiste en separar lo precioso de lo vil, esto es, lo que es de Dios de lo que es humano. Pues, ¿qué se era hace cien años? Responde Señeri: "No teníais ni cuerpo, ni alma, ni sentidos, ni fuerza, ni mérito alguno para llegar al ser: erais menos que una hormiga, menos que un granillo de arena: erais nada. Y lo que erais entonces sois también ahora de vuestro lado: lo que sois más, todo, es de Dios y para que lo tengáis es necesario que os lo dé."[12] Pero tampoco es nada en el durar, pues requiere el sustento divino; por tanto, en cada momento no es nada: "Nada de cuerpo, nada de alma, nada de ingenio y de prudencia, en una palabra. Nada de todo cuanto hay en nosotros... Si me pongo con aplicación a buscar el fondo de mi ser, desaparezco para mí mismo y no me hallo ya a mí dentro de mí. *Miré y no era el hombre.*"[13] Por último, dice también que el hombre es nada en el obrar, pues si su origen es nada, también son "sus fuerzas nada, y él con lo que tiene de suyo menos que un perro podrido y no bueno para más que para ser despreciado".[14] En el ejercicio, el individuo debería llorar su ceguedad por haberse estimado, debería concientizar que sólo merece lo peor en habitación, vestido y alimento como lo más proporcionado a su nada y a sus deméritos.[15] En la pintura de Mondragón, probablemente esta nada que el hombre es por naturaleza haya sido representada mediante el esqueleto descarnado: el lienzo haría las veces

[12] Pablo Señeri, *El devoto de la virgen María...*, p. 142.
[13] Jeremías, 4, 25, en *loc. cit.*
[14] Pablo Señeri, *El devoto de la virgen María...*, p. 143.
[15] Pablo Señeri, *El devoto de la virgen María...*, p. 144.

de una "radiografía" que permitiese ver la nada a que se reduce el cuerpo, que hiciera evidente la fragilidad de la materia y de los huesos y posibilitara que las ejercitantes "desaparecieran ante ellas", que no se hallasen dentro de ellas (figura 6).

La consideración para el lunes se denomina "La nada que somos en el orden de la gracia", donde Señeri recuerda la importancia de la gracia como concesión divina indispensable para la salvación. Indica que Dios estima tan poco los dones naturales que también los dio a los demonios, traidores y rebeldes. La bienaventuranza sólo la concede la gracia. Los pecadores quedan reducidos en las escrituras a "lodo y ceniza", pero considerado como pecador, se llama "nada", pues pierde aquel don divino que hace a las almas deiformes y no sólo santas.[16] La miseria de quien carece de gracia es "más infeliz que el mismo no ser".[17] Hace hincapié en que el hombre necesita una ayuda sobrenatural que le alumbre el entendimiento y aliente la voluntad. El hombre es como un niño "de pecho" que necesita de su madre la gracia divina, pues su naturaleza es débil.

De acuerdo con Señeri, el pecado original tiene consecuencias funestas para el hombre, mismas que repercuten en las potencias del alma: memoria, voluntad y entendimiento. Estas miserias eran objeto de meditación el martes. Los primeros efectos de la nada humana se manifiestan en las miserias del pecado original, en la culpa y las cadenas con que nace, en el seno de la maldad donde se gesta el hombre. La humanidad es "casta de serpientes y casta de víboras" porque víboras y serpientes fueron los primeros padres por el tóxico pecado original. Esta primera manifestación del pecado original apela al pasado, es decir, el hombre la carga en la memoria, primera de las potencias del alma. El entendimiento, por su parte, arrastra la ignorancia: "En las verdades naturales se puede decir que estáis a lo oscuro, porque tenéis los ojos del entendimiento para poder conocerlas, aunque por falta de luz conocéis poco de ellas, mas en las verdades sobrenaturales estáis totalmente ciegos, porque no tenéis sin la gracia ni aun tanto

[16] Pablo Señeri, *El devoto de la virgen María…*, p. 146.
[17] Pablo Señeri, *El devoto de la virgen María…*, p. 147.

poder para formar un buen pensamiento que dé principio a vuestra salud [...] no sois tenebrosos, [sois] tinieblas, una pura noche, una mera ceguedad."[18] La oscuridad con que vive el hombre para las verdades metafísicas y su ingenuidad para ver las verdades naturales parecen una referencia al mito platónico de la Caverna.[19] En otro pasaje, Señeri habla de cómo la sabiduría en la naturaleza no es sino una vanidad más.[20] Por último, la voluntad padece la miseria de la malicia, pues las tinieblas del pecado original sumen al hombre en un "eclipse de destrucción".[21] El hombre vive con un veneno interno; su voluntad tiende a la maldad y al desenfreno concupiscente. En otras palabras, el alma por herencia ha sido herida mortalmente, sólo la gracia puede sanarla, para lo cual Señeri cita el mito del hombre que de Jerusalén va a Jericó y es asaltado y herido.[22] Por tanto, el hombre es un abismo de inmundicias y sólo puede despreciarse a sí mismo por su nada, sus malos hábitos, su ignorancia, su flaqueza y perversidad.

A la luz que arrojan las meditaciones que motivaron el encargo de la pintura efectuada por Tomás Mondragón, ésta pierde la simple lectura de cuadro de *vanitas* y aparece como reza su mote: como un espejo donde las ejercitantes veían su despreciable

[18] Pablo Señeri, *El devoto de la virgen María...*, p. 154.

[19] Véase Platón, *República*, libro VII.

[20] Pablo Señeri, *El devoto de la virgen María...*, p. 154, *cf*. Fernando Rodríguez de la Flor, "*Vanitas litterarum*. Representaciones del libro como jeroglífico de un saber contingente", en *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, p. 166-167.

[21] Pablo Señeri, *El devoto de la virgen María...*, p. 155.

[22] Este tema fue asimismo desarrollado por Ignacio de Loyola en sus ejercicios espirituales en la meditación conocida como "Las dos banderas", en la cual habla del ejército que es fiel al rey de Jerusalén como metáfora de los hombres que siguen una vida cristianamente correcta, y de las huestes que prefirieron un camino de aparentes bonanzas pero fatales consecuencias al seguir al rey de Jericó. En el Museo Nacional de Historia se conserva un lienzo atribuido a Miguel Jerónimo Zendejas que se ha intitulado *Cristo desciende a los infiernos*, pero que de acuerdo con las cartelas que se leen en la parte inferior del lienzo (y que rezan *Rex Ierusalem* y *Rex Iericho*) y con las dos grandes banderas que portan Cristo (como rey de la Jerusalén celestial) y el Diablo (como rey de Jericó) resulta evidente que se trata de una imagen didascálica empleada durante la realización de dicho ejercicio ignaciano.

naturaleza. El cuerpo descarnado no es una simple advertencia de lo inesperado de la muerte, sino un reflejo de su nada, de sus entrañas inmundas y de su alma pecadora. Para apuntalar esta última afirmación es pertinente considerar la cuarta meditación del documento de Señeri, "Sobre los pecados actuales". En ella se lee que, si la culpa original causa estragos, los individuos continúan construyendo cadenas e hiriendo su alma con los pecados propios y actuales: se ha vuelto peor que nada: "Mejor fuera para él ser un escuerzo lleno de veneno, un basilisco, un dragón, y aun mejor fuera para él no ser: *Mejor le estuviera a aquel hombre no haber nacido.*"[23] Señeri hace una comparación del alma de un pecador con la enfermedad de un leproso. Si sólo pudiera el ejercitante contemplar sus pecados presentes, miraría que el estado actual de su alma evocaría la imagen de "Job sentado sobre un muladar, que vierte podre desde la cabeza a los pies: *Desde la planta del pie hasta la corona de la cabeza no hay en él parte sana: todo es herida, cardenal y llaga enconada.*"[24] Es decir, es un cuerpo herido, llagado, podrido de pies a cabeza (correspondencia insoslayable con la figura femenina en el óleo) como el alma del pecador. Señeri dice que "Todas vuestras potencias, todos vuestros sentidos manan imperfecciones y podre, por un número sin número de faltas que brotan y os hacen como un cadáver que respira, comido vivo de gusanos."[25] Este enunciado hace girar la interpretación del cuadro *Este es el espejo que no te engaña*, pues lo que muestra es la descomposición del cuerpo y del alma a que conllevaron los pecados: "Veis aquí vuestro retrato: inútil por la nada de la naturaleza; abominable por los pecados pasados, que de presente no sólo se come la maldad; más se la bebe, pecando sin respeto y sin embargo se ensoberbece."[26] El hombre no es más que una laguna hedionda.[27]

Si los pecados pasados, actuales y presentes eran ya causa de la despreciable naturaleza humana, los pecados posibles, los que

[23] Pablo Señeri, *El devoto de la virgen María...*, p. 159.
[24] Isaías 1, 6, en Pablo Señeri, *El devoto de la virgen María...*, p. 160.
[25] *Loc. cit.*
[26] Pablo Señeri, *El devoto de la virgen María...*, p. 160-161.
[27] Pablo Señeri, *El devoto de la virgen María...*, p. 163.

aún no se comenten, son una amenaza latente, pues mantendrían a los individuos como "tenidos por los cabellos, pendientes sobre el abismo de todas las más monstruosas enormidades". Este riesgo de caer en las fauces infernales guarda una correspondencia con el hilo de la vida que aparece en la pintura.[28]

La metáfora del cuerpo en descomposición, podrido, agusanado, mordido por sierpes, desgarrado, como imagen del alma pecadora, no fue exclusiva de Señeri. El también jesuita Carlo Rosignoli, en su libro *Verdades eternas,* hizo una interesante interpretación simbólica del cadáver. El autor dice que "quitada el alma del cuerpo, otra cosa no queda en él que corrupción, podredumbre y gusanos. De la misma suerte, quitada a un alma la gracia queda inficionada con vicios, llena de llagas y remordimientos en la conciencia, abominable por el mal olor de la culpa. Ves ahí qué gran tesoro, qué preciosa joya roba al alma el pecado: mira qué disforme fealdad, de qué detestable postema la llena".[29]

Tras una reflexión dedicada al infierno, correspondiente al jueves, y una a lo poco humano que tienen las buenas acciones del hombre, que debería ser meditada el viernes, el sábado culmina el ejercicio del *Espejo que no engaña*. Ese día debería considerarse "la nada que somos confrontados con los santos y con Dios", pues "todo aquello bueno o natural o sobrenatural que tenéis, esto mismo es tan corto que puesto en comparación, no parece. De donde por cualquier lado que os miréis siempre sois una nada y no hay cuartel para la soberbia".[30] Junto a los santos del paraíso, Señeri dice que todos los santos de la tierra no podrían

[28] Pablo Señeri, *El devoto de la virgen María…*, p. 161.

[29] Carlos Gregorio Rosignoli, *Verdades eternas explicadas en lecciones ordenadas y principalmente para días de los ejercicios espirituales,* Madrid, Imprenta de Gabriel Ramírez, 1764, p. 76-80. El cuerpo en estado de pudrición como metáfora del alma pecadora y condenada también fue representado pictóricamente; las imágenes que se ocupan de este asunto son intituladas "pudrideros", de los cuales puedo citar dos ejemplos: el primero que resguarda la Pinacoteca del Oratorio de San Felipe Neri, La Profesa, de la Ciudad de México, y que data del siglo XVIII, y el segundo que se intitula *Alegoría de la justicia divina*, atribuida al pincel de Lorenzo Zendejas y perteneciente al acervo del Museo Nacional de Historia, donde la escena de pudridero aparece en la parte inferior izquierda del lienzo.

[30] Pablo Señeri, *El devoto de la virgen María…*, p. 179.

amar a Dios como el menor de los bienaventurados: "¡Cotejad, pues, vuestra caridad con aquel incendio feliz de amor en que arden todos los ángeles y todos los bienaventurados, no la hallaréis menor que una centellica medio apagada, comparada con todos los hornos del mundo y con todos los momentos que vomitan fuego!"[31] En esta balanza, un individuo pesa menos que la nada: "y si el sol de nuestro cielo hace que parezcan aún los átomos alguna cosa, este sol del empíreo hace que desaparezcan las máquinas más eminentes de santidad y que se vean como nada". El hombre comparado con el amor divino no es nada: mirarse en el rostro de Cristo sólo hace evidentes sus flaquezas. Si tales figuras eran las que debió sugerir el lienzo de Tomás Mondragón, no había necesidad de un meticuloso estudio anatómico (el esqueleto posee un número impreciso de dientes y costillas), sino de un diestro pincel que trazara una imagen retórica, afectiva y eficaz.[32]

### *Consideraciones finales*

Para concluir quiero anotar dos reflexiones más acerca del contexto y uso que tuvo la pintura *Este es el espejo que no te engaña*, pues si bien se ha encontrado en los libros del jesuita Pablo Señeri el referente literario que la motivó y en la tradición de cuadros de *vanitas* sus antecedentes visuales, el lienzo de La Profesa parece que responde asimismo a dos imágenes conocidas popularmente en la ciudad de México a mediados del siglo XIX.

La primera de dichas imágenes es *La coqueta*, una litografía que acompañaba a un fascículo homónimo que formaba parte de

[31] Pablo Señeri, *El devoto de la virgen María…*, p. 180.

[32] Un artículo que también aborda el arte didáctico empleado al interior de las casas para mujeres ejercitantes en el virreinato peruano es el de Ricardo Estabridis Cárdenas; lleva por título "Arte y literatura en el siglo XVIII: pinturas como emblemas en una casa de ejercicios espirituales para señoras limeñas", en Gustavo Curiel (ed.), *Amans artis, amans veritatis. Coloquio Internacional de Arte e Historia*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Facultad de Filosofía y Letras/Fomento Cultural Banamex, 2011, p. 383-403.

la colección de tipos[33] llamada *Los mexicanos pintados por sí mismos*, la cual salió por primera vez a la venta mediante el sistema de entregas en 1854, dos años antes de que Mondragón firmara su *Espejo*.[34] Este impreso estuvo orientado a representar los personajes típicos de la sociedad decimonónica mexicana tanto de forma visual como literaria, pues cada uno de los tipos incluía una estampa donde se mostraba al individuo electo rodeado de sus atributos distintivos y caracterizado conforme a su ocupación, así como un texto que ofrecía descripciones pormenorizadas de su vida cotidiana e incluso reproducía su manera de hablar y expresarse. La edición se hizo en la imprenta M. Murguía y Compañía, y el trabajo visual fue ejecutado por Hesiquio Iriarte y Andrés Campillo. La obra comprende 35 tipos, tales como "El aguador", "La chiera", "El pulquero", "El barbero", "El cochero", "La costurera", "La china", "La recamarera" y "La coqueta". Precisamente "La china" y "La coqueta" fueron personajes que los conservadores consideraban poco edificantes, pues mientras aquélla representaba a la mujer vanidosa y licenciosa de las clases bajas, ésta correspondía al tipo de mujer caprichosa, presumida e incluso libertina de las clases medias y altas.[35] La descripción literaria de "La coqueta" deja ver una clara tendencia moralizante:

[33] A decir de María Esther Pérez Salas, los tipos son un subgénero del costumbrismo decimonónico que surgió en el seno de la cultura romántica, impulsora del individualismo y el nacionalismo, y que consiste "en un relato sobre un personaje determinado, que presenta cierta peculiaridad, ya sea por su oficio, su forma de vestir o de hablar, o por el papel que desempeña dentro de la sociedad. De esta manera, aguadores, ministros, militares, clérigos, coquetas, costureras, etc., se convirtieron en temas predilectos de las descripciones de tipos. Acorde con la tendencia del escritor, la peculiaridad del personaje podía ser manejada desde ángulos diferentes, ya fuera moralista, satírico, folklórico o nacionalista". María Esther Pérez Salas, "Genealogía de *Los mexicanos pintados por sí mismos*", *Historia Mexicana*, v. XLVIII, n. 2, octubre-diciembre 1998, p. 168.

[34] María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005, p. 278.

[35] Hilarión Frías y Soto, Niceto de Zamacois, Juan de Dios Arias, José María Rivera, Pantaleón Tovar e Ignacio Ramírez, *Los mexicanos pintados por sí mismos*, reproducción facsimilar de la edición de 1855, México, Librería de Manuel Porrúa, 1974, p. 90, 135-137.

> Pero he aquí una cuestión que me propone el maligno litógrafo con el ingenio que acostumbra desplegar en todos sus retratos: esa muchacha tan hermosa como engalanada, al levantar su ropaje, [¿] intenta lucir su pie o su calzado? Respondo que la explicación la encontraremos en sus ojos: ¿es orgullosa su mirada? quiere aparecer rica: ¿se ruboriza y no se atreve a vernos? es porque teme que no juzguemos su pie extraordinariamente pequeño. Pero se me replica: según tu sistema ninguna es coqueta a solas, y a nuestra heroína no la ven sino su espejo y su perro. Distingo. No la ven ni espera que la vean, lo niego; no la ven pero ha escuchado los pasos de una visita, concedo. Se me pregunta, por último, ¿quién llega? Eso dígalo el perro que no ladra; es una persona a quien está acostumbrado a ver en los brazos de su ama cuando él queda olvidado en el suelo, y si se le antoja ser celoso, se mira como quien dice: tras de cornudo apaleado.[36]

Si se compara la litografía que representaba a "La coqueta" (figura 7) con *Este es el espejo que no te engaña*, resulta evidente la correspondencia de la *toilette* de ambas damas: la manera en que fueron dispuestos la consola, la luna y los afeites es semejante en el óleo respecto del impreso. Además, el juego de espejos también parece tener cierta semejanza, pues mientras la coqueta puede contemplar en una luna de marco cuadrado su aderezado cuerpo, las ejercitantes espirituales veían en el espejo cadavérico la podredumbre de su alma y la miseria de su nada.

Finalmente, otra pintura a la que parece responder el óleo oratoriano es el *Retrato de Dolores Tosta de Santa Anna*, lienzo que, junto con un retrato ecuestre del mismo Santa Anna, fue regalo que el célebre pintor Juan Cordero hizo a Sus Altezas Serenísimas para persuadir a don Antonio de que lo nombrase director de la Academia de San Carlos (figura 8). La joven Dolores fue la segunda esposa de Antonio, con la que se casó el 3 de octubre de 1844, sólo 40 días después de la muerte de la primera cónyuge. La composición organizada en torno a la figura femenina, que ésta sea el eje rector de la pintura, el cortinaje, la consola y, principalmente, el rico vestido, son importantes correspondencias

[36] Hilarión Frías y Soto, *Los mexicanos pintados*..., p. 140.

con la pintura que se usaba en la casa de ejercicios espirituales. Cabría preguntarse cómo es que un retrato de palacio pudo ser conocido para que Mondragón lo pudiera evocar, instado por los padres del oratorio filipense. Para ello es prudente recordar que, el 12 de junio de 1855, el diario *El Siglo XIX* recuperó una noticia que antes había aparecido ya en *El Heraldo*, donde se decía que filas gigantescas de concurrentes aguardaban para poder mirar este retrato, apreciado por sus dotes académicas.[37] Sin embargo, ni doña Dolores ni su marido gozaban ya de buena fama entre los ciudadanos. En 1855, Santa Anna se reeligió por undécima ocasión y a ella la apodaron *Doña Dolores Tosta de Satanás*.[38]

[37] Esther Acevedo, Arturo Camacho, Fausto Ramírez y Angélica Velázquez Guadarrama, con la colaboración de Víctor Rodríguez, *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Pintura. Siglo XIX*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte, Patronato del Museo Nacional de Arte/Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002, t. I, p. 138.

[38] Esther Acevedo, *Catálogo comentado...*, p. 140.



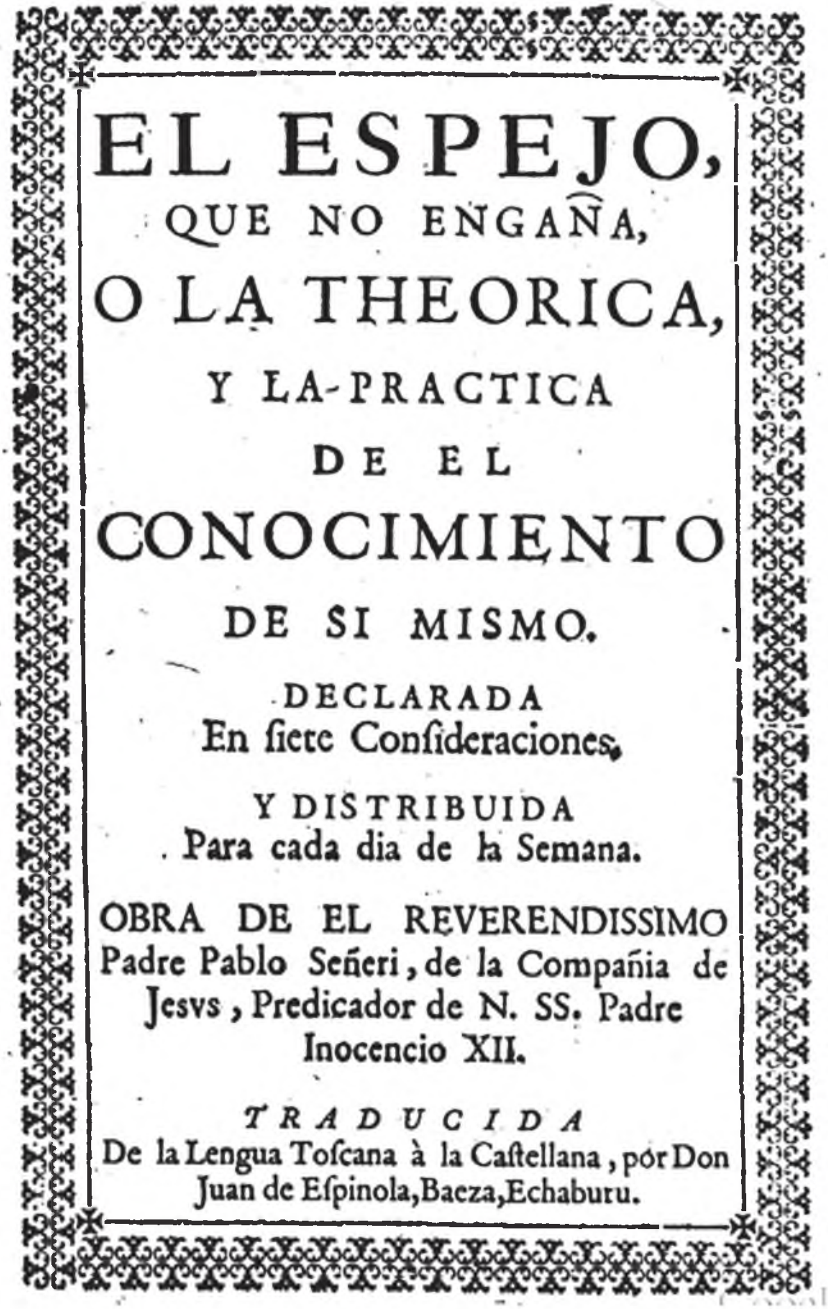

Figura 1. Tomás Mondragón, *Este es el espejo que no te engaña*, 1856.
Pinacoteca de la Casa Profesa, Ciudad de México (México)



Figura 2. Autor desconocido, *El juicio de un pecador*, siglo XVIII. Museo del Pueblo de Guanajuato, Guanajuato (México)




Figura 3. Baltasar de Talamantes, *Escala de la vida*, siglo XVIII. Instituto Municipal de Historia, Barcelona (España). https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Talamantes_Steps_of_life_(female).jpg



EL ESPEJO,
QUE NO ENGAÑA,
O LA THEORICA,
Y LA-PRACTICA
DE EL
CONOCIMIENTO
DE SI MISMO.
DECLARADA
En siete Consideraciones,
Y DISTRIBUIDA
Para cada dia de la Semana.
OBRA DE EL REVERENDISSIMO
Padre Pablo Señeri, de la Compañia de
Jesvs, Predicador de N. SS. Padre
Inocencio XII.
*TRADUCIDA*
De la Lengua Toscana à la Castellana, por Don
Juan de Espinola, Baeza, Echaburu.

Figura 4. Frontis de Pablo Señeri, *El espejo que no engaña, o la teórica y la práctica del conocimiento de sí mismo*, trad. de Juan de Espinosa Baeza Echaburu, Madrid (España), Francisco Lasso, 1710



Figura 5. Tomás Mondragón, *Este es el espejo que no te engaña* (detalle), 1856.
Pinacoteca de la Casa Profesa, Ciudad de México (México)



Figura 6. Tomás Mondragón, *Este es el espejo que no te engaña* (detalle), 1856.
Pinacoteca de la Casa Profesa, Ciudad de México (México)




Figura 7. “La coqueta”, en *Los mexicanos pintados por sí mismos. Tipos y costumbres nacionales*, ed. de M. Murguía y Compañía, Litografía del Portal del Águila, 1854-1855



Figura 8. Juan Cordero, *Retrato de Dolores Tosta de Santa Anna*, 1855. Museo Nacional de Arte, INBA, Ciudad de México (México)

# EL CULTO A LA IMAGEN DE NUESTRA SEÑORA DE LA PIEDAD, AL SUR DE LA CIUDAD DE MÉXICO: SUS INICIOS Y SU RESIGNIFICACIÓN SIMBÓLICA

MARÍA FERNANDA MORA REYES
Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras

El presente trabajo tiene por finalidad analizar el culto a la imagen de Nuestra Señora de la Piedad, del convento de dominicos recoletos de Nuestra Señora de la Piedad, que se estableció en las afueras de la ciudad de México. Explicaré cómo surgió este culto y cuáles fueron los elementos que permitieron a dicha pintura ser considerada milagrosa y tener una feligresía asidua. Asimismo expondré cuáles fueron las principales prácticas religiosas efectuadas por los feligreses, cuál fue el resultado de esos primeros años y, finalmente, examinaré cómo los autores del siglo XVIII describieron la devoción y resignificaron el origen de esta efigie.

La casa recoleta que albergó dicha representación de la Virgen se estableció junto a una ermita de visitación franciscana abandonada, la cual fue controlada por esta comunidad de religiosos, en una zona que tuvo diversos nombres y categorías jurídicas, hasta que a partir de mediados del siglo XVII se le conoció como el pueblo de Nuestra Señora de La Piedad. Éste se encontraba al sur de la ciudad de México, en un paso estratégico entre esta urbe y varias localidades importantes en la cuenca de México (la villa de Coyoacán al sur, el corregimiento de Mexicaltzingo al este y Tacubaya al oeste).[1]

[1] Jerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana, obra escrita a finales del siglo XVI,* México, Porrúa, 1993, p. 369-372; José Rubén Romero Galván, *Contextos y texto de una crónica: libro tercero de la historia religiosa de la provincia de México de la orden de Santo Domingo de fray Hernando de Ojea, O. P.*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2007, p. 158-163. El sitio que se conoció como pueblo de La

La fundación de este convento debe verse a la luz de la situación de los mendicantes en la Nueva España desde la segunda mitad del siglo XVI. Fue en esos momentos cuando la Corona buscó controlar a los frailes de diversas formas; una de ellas fue apoyando a los obispos a reforzar su autoridad y potestad. A su vez, los prelados llevaron a cabo diversas medidas para sujetar a las órdenes religiosas a su jurisdicción, entre las que se encontró el fomento de corporaciones frailunas reformadas, las cuales, por lo menos en sus primeros años, respetaron la autoridad episcopal y se alejaron de la predicación y cura de almas.[2]

De tal suerte, el dominico fray Cristóbal de Ortega tuvo la iniciativa de establecer el convento de Nuestra Señora de la Piedad (una casa recoleta que se mantendría de limosnas y no orientada a la doctrina), acción que iba acorde con las disposiciones

Piedad aparece en la documentación desde finales del siglo XVI, con diferentes nombres y categorías jurídicas. Durante la primera década del siglo XVII se llamó pueblo de Santa María Atlixuca y hacia la tercera década de dicha centuria ya era el pueblo de Nuestra Señora de La Piedad. Véase Archivo General de la Nación (en adelante AGNM), *Tierras*, v. 45, exp. 2; AGNM, *Indios*, v. 5, exp. 948, f. 244-244v; AGNM, *Indios*, v. 6, exp. 1016, f. 274, y exp. 1051, f. 284v-285; AGNM, *Mercedes*, v. 27, f. 223-229v, y v. 28, f. 135-136v, 179-179v, 184-185v, 217v-218v, 287-287v; "Atlexuca, México, D. F. Diligencias sobre dos caballerías de tierra en términos de Atlexuca que pidió por merced Nicolás Ahedo", AGNM, *Instituciones Coloniales*, colecciones, mapas, plano e ilustraciones 280, s/f; AGNM, *Tierras*, v. 2735, 1a. parte, f. 27-39; AGNM, *Indiferente Virreinal*, caja 1457, exp. 14, y AGNM, *General de Parte*, v. 9, exp. 148, f. 112v-113.

[2] Sobre todo se ha estudiado la llegada de los carmelitas y mercedarios como modelos de órdenes reformadas. Véase Antonio Rubial García (coord.), *La Iglesia en el México colonial*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2013, p. 161-190, y también del mismo autor, "Las reformas de los regulares novohispanos anteriores a la secularización de sus parroquias (1650-1750)", en Pilar Martínez López-Cano (coord.), *Reformas y resistencias en la Iglesia novohispana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2014, p. 143-166. Igualmente véanse Leticia Pérez Puente, *El concierto imposible: los concilios provinciales en la disputa por las parroquias indígenas (México 1555-1647)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación, 2010, p. 78-176; Jessica Ramírez, "Fundar para debilitar. El obispo de Puebla y las órdenes regulares, 1586-1606", *Estudios de Historia Novohispana*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, México, n. 49, julio-diciembre 2013, p. 39-82.

reales y episcopales. Este predicador logró el apoyo del virrey Luis de Velasco, el joven, quien tuvo varios confesores dominicos, entre ellos el mismo fray Cristóbal, lo cual evidencia la influencia y eco que tuvieron los religiosos de esta orden en las decisiones que el virrey tomaba. Debido a que fue ésta una de las pocas comunidades de recolección y observancia de los dominicos en territorio novohispano, se convirtió en orgullo y bastión contra las críticas relativas a la relajación de costumbres de los mendicantes, tan usuales desde la segunda mitad del siglo XVI.[3]

El cronista dominico Alonso Franco afirmó que fue fray Cristóbal de Ortega quien decidió el nombre de esta casa y colocó en la ermita la pintura de Nuestra Señora de la Piedad. Aunque no especificó cuándo la instaló, debió ser en un periodo entre la fundación del convento (1595) y su muerte (1604). Es seguro que este religioso ya fuera afecto a La Piedad, pues en el capítulo general de Roma de 1589 logró que dicha advocación tuviera su propia conmemoración en la provincia de Santiago de México, el sábado anterior al Domingo de Ramos.[4]

Se desconoce toda información sobre la factura de esta imagen y las descripciones más antiguas que se conservan de la misma proceden de los cronistas dominicos del siglo XVII. El primero en mencionarla fue fray Hernando de Ojea en su pequeña crónica que terminó en 1608. Ahí asentó que ésta era "de pincel", representativa del momento en el que Cristo, ya muerto, fue sostenido por la Virgen, a quien calificó como "traspasada del dolor", con la mirada hacia el cielo y con una espada "desnuda" que descendía

[3] Al menos se sabe que, para años subsecuentes a la fundación del convento de La Piedad, quienes aún se encargaban de la cura de almas en la región eran los franciscanos, sin que se mencione la intervención de los dominicos en esta labor. AGNM, *Tierras*, v. 2735, 1a. parte, f. 30; Alonso Franco, *Segunda parte de la historia de la provincia de Santiago de México, Orden de Predicadores en la Nueva España,* México, Imprenta del Museo Nacional, 1900, p. 107-108, 155-156 y 178-190; Romero, *Contextos y texto...*, p. 158-160 y 211. Sobre otros beneficios que recibió fray Cristóbal de Ortega de parte del virrey Velasco, véase Leticia Pérez Puente, "El clero regular en la rectoría de la Real Universidad de México (1648-1668)", en Enrique González González (coord.), *Homenaje a Lorenzo Mario Luna*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Estudios sobre la Universidad, 1996, p. 435-456.

[4] Franco, *Segunda parte...*, p. 107, 180 y 188-189.

del lado derecho de su pecho. Lo anterior fue muy similar a lo que aseveró Alonso Franco, en su crónica escrita entre 1637 y 1645, quien subrayó el sentimiento de María, a quien caracterizó con los ojos llorosos, la mirada hacia el cielo y la espada en su pecho (sin especificar de qué lado se encontraba).[5]

Casi un siglo después, tres autores describieron la imagen. Éstos fueron el jesuita Francisco de Florencia, quien redactó su *Zodiaco mariano* a finales del siglo XVII pero que editó y completó Juan de Oviedo a mediados del siglo XVIII; Julián Gutiérrez Dávila, quien recibió licencias para publicar sus *Memorias históricas de la Congregación del Oratorio de la ciudad de México* en 1733, obra que se publicó en 1736, y Mariano Fernández de Echeverría y Veitia, quien se ha afirmado que escribió *Baluartes de México* hacia 1778, el cual fue editado de manera póstuma hasta 1820.[6]

Julián Gutiérrez Dávila y Mariano Fernández señalaron a la efigie casi igual que aquellos cronistas dominicos. Éste último aseveró que la túnica de María era roja y su manto azul, y que era prácticamente del mismo tamaño que la imagen de la virgen de Guadalupe. Asimismo, especificó que la parte superior izquierda de Jesús estaba sobre el regazo de su madre y la parte inferior de su cuerpo en la tierra, "en postura muy natural". Por su parte, Francisco de Florencia fue muy escueto y lo único que

[5] Franco, *Segunda parte…*, p. 108. Sobre la escritura de su obra, véanse Franco, *Segunda parte…*, p. 2, y Romero, *Contextos y texto…*, p. 159-160. Sobre la escritura de esta crónica, véase Romero, *Contextos y texto…*, p. 9-97.

[6] Julián Gutiérrez Dávila, *Memorias históricas de la Congregación del Oratorio de la ciudad de México,* parte primera, L. 2, México, Imprenta Real del Superior Gobierno y del Nuevo Rezado de doña María Ribera, 1736, p. 58-59; Francisco de Florencia y Juan Antonio de Oviedo, *Zodiaco mariano*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995, p. 18-28 y 129-130; Mariano Fernández de Echeverría y Veitia, *Baluartes de México*, Sevilla, Extramuros, 2007, p. 85-86; Margarita Moreno Bonett, *Nacionalismo novohispano. Mariano Veytia: historia antigua, fundación de Puebla, guadalupanismo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, p. 102-105, y Olga Valdés García, "Julián Gutiérrez Dávila (1689-1750). Teólogo, filósofo, historiador y poeta castellano y latino", *Saber Novohispano*, Anuario del Centro de Estudios Novohispanos, Universidad Autónoma de Zacatecas, Zacatecas, n. 1, 1994, p. 201-217.

mencionó fue que, en esa representación, María se encontró al pie de la cruz, con su hijo en brazos.[7]

Estudios especializados han demostrado que esta advocación mariana surgió en la región del Rin, hacia los siglos XIII y XV, desde donde fue difundida a diferentes rincones europeos. Se le conoció como virgen de la Piedad, virgen del Mayor Dolor o virgen del Traspaso, y se le ha encuadrado dentro de los llamados "Dolores de María", los cuales, con base en diferentes momentos de la vida de Cristo, enfatizaron la angustia de la Virgen.[8] En la iconografía, cada uno de éstos se ha representado mediante una daga en el pecho de María, elemento que provino de las Escrituras, cuando se relata la presentación de Jesús en el templo, específicamente el momento en el que Simeón le vaticinó a su madre: "a ti misma una espada te atravesará el corazón..."[9]

Debido a la multiplicación de las representaciones de La Piedad, con diferentes posiciones, atuendos, fondos e incluso personajes, fue usual que se entremezclara o se confundiera con otras advocaciones marianas que encarnaban otros momentos del Calvario, tales como la virgen de la Soledad, la virgen de los Dolores, o con las representaciones de la Lamentación. Ante esto hay que aclarar que La Piedad representa, como los cronistas o los autores referidos mencionaron, el momento en que Cristo fue depuesto de la cruz y María lo sostuvo en su regazo, por lo que son estos dos quienes por antonomasia aparecen en dicha composición.[10]

[7] Florencia y Oviedo, *Zodiaco mariano...*, p. 129-130; Gutiérrez, *Memorias históricas...*, p. 58-59; Fernández, *Baluartes de México...*, p. 85-86.

[8] Los dolores de María con el tiempo se fijaron en siete: la profecía de Simeón, la huida a Egipto, la pérdida del niño en el templo, Cristo cargando la cruz, la crucifixión, el descendimiento y el entierro. Véanse Louis Reau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia-Nuevo Testamento,* Barcelona, Ediciones de Serbal, 2000, t. 1, v. 2, p. 110-119; Elisa Vargas Lugo (*et al.*), *Juan Correa: su vida y su obra,* México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985, t. IV, primera parte, p. 189-196, y de la misma obra, t. II, primera parte, p. 152-158; Francisco de Icaza Dufour, *El altar de Dolores. Una tradición mexicana,* México, Miguel Ángel Porrúa, 1998, p. 25-52; Héctor Schenone, *Santa María: iconografía del arte colonial,* Buenos Aires, Edixa, 2008, p. 207-216.

[9] Lc. 2, 35.

[10] Para conocer las particularidades de las advocaciones y representaciones de la virgen de los Dolores, de la virgen de la Soledad y de la Lamentación,

El primer dato sobre la existencia de fieles que iban a la ermita de La Piedad, del convento homónimo, fue en 1603, cuando el virrey conde de Monterrey ordenó el arreglo de la calzada que llegaba a dicho sitio, para permitir el tránsito de los devotos que la visitaban y de los viajeros que se dirigían a las distintas zonas que ésta comunicaba. Yo he establecido como hipótesis que la situación geográfica del convento y templo, al estar al lado de un camino que podía visitarse sin perder tiempo ni desviar el rumbo, fue muy conveniente para que la devoción creciera.[11]

En este tenor, Hernando de Ojea informó que esta efigie era más frecuentada que otras de la ciudad o de los alrededores, y aunque esto puede ser una exageración con miras a elogiar la fundación dominica, devela la existencia de una feligresía en años previos a 1608, cuando terminó su crónica. Sin embargo, no especificó qué actividades hacían los devotos ni algún otro elemento sobre la efigie, lo cual sí fue detallado años después por Alonso Franco. Este dominico indicó que el arzobispo Juan Pérez de la Serna, después de haber estado en conversaciones con el prior de La Piedad, fray Jerónimo Rubión, mandó efectuar un proceso jurídico sobre una serie de milagros adjudicados a la imagen, los cuales aprobó en octubre de 1614.[12]

Este apoyo del prelado es comprensible en tanto que seguramente vio bien fomentar dicho culto porque el convento era de recolección y no se dedicaba a la doctrina. Esto tiene mayor sentido al conocer que Pérez de la Serna, durante su estancia en la mitra mexicana, buscó reforzar la potestad episcopal, intentó aplicar el Tercer Concilio Provincial, se enfrentó a las órdenes religiosas para que éstas se replegaran a sus conventos, y apoyó a las devociones o fundaciones afines al arzobispado o a los conventos reformados.[13]

véanse Schenone, *Santa María*..., p. 207-219; Vargas Lugo, *Juan Correa*..., t. IV, primera parte, p. 190-195, y t. II, primera parte, p. 156-157, e Icaza, *El altar de Dolores*..., p. 25-52.

[11] AGNM, *General de Parte*, v. 6, exp. 373, f. 236-236v.

[12] Romero, *Contextos y texto*..., p. 160; Franco, *Segunda parte*..., p. 108-114.

[13] Sobre las actividades de Juan Pérez de la Serna como arzobispo, véanse Pérez, *El concierto imposible*..., p. 177-198, y Leticia Pérez Puente, "Dos proyectos postergados. El Tercer Concilio Provincial mexicano y la secularización

Alonso Franco aseveró haber copiado algunos de los casos contenidos en el proceso jurídico que, según él, se encontraba en el convento de La Piedad, sin que hasta ahora se conozca su paradero. De esa selección creó su propio discurso edificante con fines pedagógicos y apologéticos al templo, convento e imagen, conformado por una serie de aproximadamente veinte milagros efectuados entre 1602 y 1610, aunque la mayoría no tienen fecha. En general siguieron una secuencia similar: una persona tiene un problema sin remedio; ante esto, pide a la virgen de la Piedad que le brinde la solución, mediante su invocación o visita al templo; le promete u ofrece efectuar novenas, mandar a hacer misas u obsequiarle velas o bienes; después de llegar al templo, mientras se encuentra orando, o después de ello, la situación se resuelve. Finalmente, como agradecimiento, la persona obsequia lo prometido a la Virgen.[14]

Lo relatado por Franco demostró que la ayuda fue pedida tanto por españoles como por naturales pertenecientes a diferentes sectores sociales, desde altos funcionarios reales o eclesiásticos hasta personas sin recursos. Así, este cronista reflejó que la ayuda de María era universal para cualquiera que pidiera su intercesión. A pesar de que no había un grupo social determinado que detentara la devoción a La Piedad, de los que este dominico especificó su adscripción, fueron éstos en su mayoría habitantes de la ciudad de México.[15]

La mayor cantidad de milagros se efectuó dentro del convento o en su iglesia, lo cual denota que esta edificación era concebida como un sitio especial, incluso sacro, donde las súplicas eran mejor escuchadas. Ahí los feligreses llevaban a cabo ciertas

parroquial", *Estudios de Historia Novohispana*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, México, n. 35, julio-diciembre 2006, p. 17-45. Respecto del apoyo del arzobispo a otros cultos, por ejemplo, los casos de la virgen de Guadalupe y su templo, así como el convento recién formado de carmelitas descalzas, véanse Manuel Ramos Medina, *Imagen de santidad en un mundo profano. Historia de una fundación*, México, Universidad Iberoamericana, 1990; Francisco Miranda Godínez, *Dos cultos fundantes: Los Remedios y Guadalupe (1521-1649). Historia documental*, Zamora (Michoacán), El Colegio de Michoacán, 2001.

[14] Franco, *Segunda parte*..., p. 108-114.

[15] Franco, *Segunda parte*..., p. 108-114.

prácticas acordes con el mundo contrarreformista español, avaladas y toleradas por las autoridades, entre las que resaltaban las peregrinaciones, las súplicas, los rezos, las novenas, la invocación a la Virgen y el mandar hacer misas en este templo. María, representada en esta efigie y en su advocación de La Piedad, era la destinataria de todas esas actividades así como de diversos regalos que iban desde cirios hasta bienes inmuebles, como petición o agradecimiento por su intercesión y auxilio.[16]

Además de estas acciones, uno de los milagros narrados hizo evidente la existencia de reproducciones portátiles de La Piedad en años previos a 1614, lo que testimonia el uso de éstas en el ámbito privado. Los fieles establecían vínculos con estos objetos, a los cuales consideraban igual de eficaces y les atribuían la misma capacidad auxiliadora que los originales. Para el caso de lo narrado por Franco, implicaba que aquella copia tenía validez similar a la imagen del templo de La Piedad, aunque fue en el conjunto conventual donde se dieron los agradecimientos. Esto volvía a demostrar la preferencia por ir al sitio donde se encontraba la efigie.[17]

Estos relatos tuvieron un lenguaje cuidado, llevado hacia la ortodoxia, emotivo, con la finalidad de enseñar a los lectores o escuchas sobre las bondades de todas esas prácticas y lo bienaventurada que fue esta fundación dominica. Con ello quedaba implícito que dichos beneficios serían también extendidos a sus devotos, de tal suerte que éstos también sirvieron para propagar el culto.[18] Independientemente de la veracidad de los acontecimientos, sabemos por otros autores que escribieron tiempo antes que Alonso Franco, que los fieles sí llevaban a cabo estas acciones hacia esta efigie y que eran en su mayoría habitantes de la ciudad de México.

Fray Luis de Cisneros, en la obra dedicada a la virgen de los Remedios, escrita en 1616 y publicada en 1621, asentó que a

[16] Franco, *Segunda parte…*, p. 108-114.

[17] Franco. *Segunda parte…*, p. 114. Sobre el uso de las imágenes viajeras, véase Sergi Doménech García, "Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los 'verdaderos retratos' marianos como imágenes de sustitución afectiva", *Tiempos de América: Revista de Historia, Cultura y Territorio,* Centro de Investigaciones de América Latina, Castelló (España), n. 18, 2011, p. 77-93.

[18] Franco, *Segunda parte…*, p. 108-114.

la iglesia de Nuestra Señora de la Piedad acudía toda la ciudad para efectuar novenas y peregrinaciones, y entre las cosas que le obsequiaban se encontraban los dones de cera y las limosnas.[19] De igual modo, Thomas Gage, quien escribió durante las primeras décadas del siglo XVII, informó y censuró que los habitantes de la ciudad adoraban de manera supersticiosa a esta imagen, la cual habían "enriquecido con gran cantidad de dones, de cadenas y de coronas de oro".[20]

Cisneros y Franco subrayaron que la asistencia de fieles se multiplicaba los sábados de Cuaresma, pues en ese periodo se daban indulgencias y gracias; incluso el cronista dominico informó que la iglesia estaba hermanada con la de San Juan de Letrán en Roma. Esto significó que hubiera otros incentivos salvíficos, como alicientes al culto, para asistir al templo, el cual, por esto mismo, era un sitio aún más especial.[21] Todo esto certifica la existencia de una serie de prácticas por parte de los devotos de La Piedad compartidas con otros cultos, pero con sus particularidades y su propio ciclo festivo, muy en relación con la Semana Mayor. Por la temporalidad de escritura de los textos abordados, se deduce que estas acciones de los fieles se establecieron entre 1608 (cuando Hernando Ojea terminó su crónica) y 1616-1621 (periodo de tiempo entre la redacción y publicación de la obra de Cisneros).

En este proceso, el aval a los milagros en 1614 (que fue una garantía de efectividad de la imagen como intercesora y auxiliadora) permitió que el culto se fuera afincando entre los habitantes de la ciudad de México. Esto fue más notorio en 1652, cuando esta comunidad dominica estrenó su nuevo templo, el

[19] Luis de Cisneros, *Historia del principio, origen, progresos y venidas a México y milagros de la santa imagen de Nuestra Señora de los Remedios, extramuros de México*, edición, introducción y notas de Francisco Miranda, Zamora (Michoacán), El Colegio de Michoacán, 1999, p. 38. Sobre la redacción de la obra de Cisneros, véase María del Carmen León Cázares, *Reforma o extinción: un siglo de adaptaciones de la Orden de Nuestra Señora de la Merced en Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, p. 201-202.

[20] Thomas Gage, *Viajes por la Nueva España y Guatemala*, Madrid, Historia 16, 1987, p. 193.

[21] Cisneros, *Historia del principio*..., p. 38; Franco, *Segunda parte*..., p. 108 y 180.

cual se edificó "a expensas y limosnas de los vecinos de esta ciudad".[22] Además, ese incremento en el culto llevó a que el conjunto conventual y la imagen mariana se volvieran el mejor referente del lugar donde se establecieron, de tal suerte que la zona que a principios del siglo XVII era el pueblo de Santa María Atlixuca, un par de décadas después comenzó a ser conocida como el pueblo de Nuestra Señora de La Piedad.[23]

Los años 1595-1652 fueron cruciales en el desarrollo del culto de la imagen de Nuestra Señora de la Piedad, que inició con la fundación del convento que la albergó, con el surgimiento y consolidación de la devoción entre los habitantes de la ciudad de México y con su validación como agente milagroso. Por ello, cuando los autores del siglo XVIII escribieron sobre la imagen, tenían ante sí un objeto de culto con una historia y una feligresía establecida. Éstos fueron los ya mencionados Julián Gutiérrez Dávila, Francisco de Florencia, Juan de Oviedo y Mariano Fernández de Echeverría y Veitia, quienes, además de brindar una descripción de esta pintura mariana y de sus orígenes, aportaron algunos detalles sobre el fervor hacia ésta y desarrollaron de manera general la historia del templo y el convento.[24] Fueron ellos quienes por primera vez expusieron la factura milagrosa de la imagen. Sus relatos son muy similares y se pueden condensar así: un dominico, sin decir su nombre, viajó a Roma, donde mandó a hacer una imagen de la Virgen. Gutiérrez y Echeverría mencionaron que este fraile fue en calidad de procurador y uno de sus compromisos consistió en encargar la factura del cuadro. El artista no terminó la obra, por lo que hubo de volver a Nueva España con los esbozos del lienzo; a su llegada, cuando lo desenvolvió, se encontró terminado. Por las referencias a la devoción y afecto de ese dominico anónimo hacia La Piedad, la travesía a Roma y su labor como procurador, el relato fue tomado de la vida de fray Cristóbal de Ortega. Dicha narración fue recreada asiduamente durante el siglo XIX bajo la categoría de leyenda y el

[22] Gregorio M. de Guijo, *Diario 1648-1664,* México, Porrúa, 1952, t. 1, p. 192.

[23] Sobre los documentos donde se refirieron al sitio como pueblo de Nuestra Señora de La Piedad, *vid supra*, nota 1.

[24] Florencia y Oviedo, *Zodiaco mariano*..., p. 129-130; Gutiérrez, *Memorias históricas*..., p. 58-59; Fernández, *Baluartes de México*..., p. 85-86.

paralelismo de las biografías entre Ortega y el dominico anónimo fue evidenciado ya en el siglo XX.[25]

Florencia y Oviedo conocieron la crónica de Franco, por lo que su intención no fue refutar el relato maravilloso sobre la imagen sino continuarlo. Esto supone una serie de cuestionamientos tales como ¿por qué incluir esto en sus obras? ¿Qué fines persiguieron para hacerlo? Si ellos simplemente repetían lo que habían escuchado, ¿quién inició esto? ¿Los feligreses, la comunidad dominica o algún autor anterior a ellos? Los autores del siglo XVIII negaron conocer de dónde o cuándo surgió, y se limitaron a asegurar que era parte de la tradición ya generalizada, de forma que ésta fungía como autoridad. Incluso, Echeverría y Veitia, para darle autenticidad a su escrito, aseveró que esto lo halló en la obra de Gutiérrez Dávila, el primero que plasmó por escrito este portento, a quien tildó como escritor "verídico en sus noticias".[26]

Cabe establecer como posible temporalidad del surgimiento de esta narración el lapso entre 1645 (cuando Alonso Franco terminó su crónica) y 1736 (cuando Gutiérrez Dávila publicó su libro). No obstante, se puede proponer otra fecha más temprana, que sería el momento en el que Florencia escribió su texto, en la segunda mitad del siglo XVII, sin que hasta ahora se pueda confirmar o negar que el fragmento relativo a la imagen de La Piedad ya estuviera redactado cuando Oviedo decidió culminar la obra.

[25] Florencia y Oviedo, *Zodiaco mariano…*, p. 129-130; Gutiérrez, *Memorias históricas…*, p. 58-59; Fernández, *Baluartes de México…*, p. 85-86. Alfonso Toro llamó la atención sobre esa relación entre fray Cristóbal de Ortega y el dominico sin nombre en *La cantiga de las piedras*, México, Patria, 1961, p. 81-90. Los autores que recrearon la leyenda fueron Manuel Ramírez Aparicio, *Los conventos suprimidos en México. Estudios biográficos, históricos y arqueológicos*, México, Miguel Ángel Porrúa, 1982, p. 154-160; Luis Alfaro y Piña, *Relación descriptiva de la fundación, dedicación, etc. De las iglesias y conventos de México, con una reseña de la variación que han sufrido durante el gobierno de D. Benito Juárez*, México, Tipografías de M. Villanueva, 1863, p. 139-141; Manuel Rivera Cambas, *México pintoresco, artístico y monumental*, México, Editorial Nacional, 1957, t. 2, p. 391-395; Juan de Dios Peza, *Leyendas históricas, tradicionales y fantásticas de la ciudad de México*, México, Porrúa, 2006, p. 229-232, y Artemio de Valle Arizpe, *Historia, tradiciones y leyendas de calles de México*, México, Diana, 1979, p. 173-181.

[26] Florencia y Oviedo, *Zodiaco mariano…*, p. 129-130; Gutiérrez, *Memorias históricas…*, p. 58-59; Fernández, *Baluartes de México…*, p. 85-86.

Si estos autores siguieron la tradición, es decir, simplemente plasmaron por escrito lo que ya se decía, implica ello que en algún momento se olvidó el nombre de fray Cristóbal de Ortega, o se quiso olvidar, y la imagen se transformó en una obra divina. Es seguro que la constante presencia de feligreses y su consideración como milagrosa permitieran que esta narración surgiera. Máxime si se repara en que este lugar fue considerado como uno de los santuarios marianos por Hernando Ojea, así como por fray Luis de Cisneros y Alonso Franco, lo cual confirma que el conjunto conventual de La Piedad fue concebido, desde fechas bastante tempranas del siglo XVII, como un sitio sagrado por albergar un objeto prodigioso.[27]

Sobre las intenciones particulares de cada uno, Julián Gutiérrez Dávila insertó la información respecto a La Piedad en el apartado dedicado a la vida de su hermano de congregación, el filipense Antonio de Calderón Guillén de Benavides, quien peregrinaba a ese templo durante los sábados de Cuaresma, por lo que su propósito fue mostrar que este presbítero era un modelo de vida y era afecto a un culto renombrado. Mariano Fernández quiso conjuntar y destacar en una sola obra la información pertinente sobre los cuatro santuarios que resguardaban imágenes marianas renombradas (el de la virgen de Guadalupe al norte, el de La Piedad al sur, el de La Bala al este y el de Los Remedios al oeste), de tal suerte que, al incluir el origen milagroso de esta efigie, la Nueva España y la urbe sobresalían como sitios donde se encontraban objetos sagrados y con gran devoción.[28]

Francisco de Florencia y Juan de Oviedo escribieron el *Zodiaco mariano* para compilar en una sola obra todas las advocaciones

[27] Romero, *Contextos y texto*…, p. 160; Franco, *Segunda parte*…, p. 108, 536; Cisneros, *Historia del principio*…, p. 37-38. Los santuarios son estimados como lugares sagrados que albergan algún objeto de culto que recibe una gran devoción y como espacios de sanación o curación. Véanse Edgar Royston Pike, *Diccionario de religiones*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978, p. 409; Robert Wuthnow (ed.), *The Encyclopedia of Politics and Religion*, London, Routledge, 1998, v. 2, p. 668-669; *Diccionario Espasa. Religiones y creencias*, Madrid, Espasa Calpe, 1997, p. 701-702.

[28] Gutiérrez, *Memorias históricas*…, p. 58-59; Fernández, *Baluartes de México*…, p. 85-86; Moreno, *Nacionalismo novohispano*…, p. 102-106.

marianas prestigiosas o milagrosas en la "América Septentrional". Al igual que Mariano Fernández, incluyeron a La Piedad para destacar a la ciudad de México como lugar favorecido por la Virgen, quien se manifestaba mediante imágenes milagrosas y en los ya mencionados santuarios que la circundaban. Esto es una muestra de las acciones que emprendió Florencia para validar diversos cultos americanos y novohispanos; otro ejemplo fue su intervención tan activa en el apoyo a la devoción a la virgen de Guadalupe, incluso en Roma.[29]

Respecto a las implicaciones que el relato del origen milagroso de la imagen tuvo en el culto, estos autores señalaron las mismas acciones piadosas por parte de los fieles que los cronistas y escritores del siglo XVII. Resaltaron la visita constante de los vecinos de la ciudad de México, las peregrinaciones al templo, especialmente en Cuaresma, las novenas y misas que ahí se efectuaban y las limosnas que le ofrecían. Por ende, esta tradición fue más bien un aliciente que un factor de cambio en cuanto a las prácticas. Francisco de Florencia mencionó que esta devoción fue muy visitada desde sus inicios por fieles de todo tipo, y subrayó la presencia de gente prominente, como virreyes o arzobispos.[30]

Asimismo, este jesuita señaló que el fervor a La Piedad había ido creciendo no sólo en la Nueva España sino en toda la América, debido a dos sucesos que nada tenían que ver con el relato sobre la efigie. El primero de ellos fue el apoyo de Mariana de Austria para que en los territorios españoles se oficiara la misa de Dolores el viernes previo al Domingo de Ramos. El segundo fue la promoción que dio el jesuita Joseph Vidal a los Dolores de

[29] Florencia y Oviedo, *Zodiaco mariano*..., p. 18-28, 33-47 y 129-130; Thomas Calvo, "El zodiaco de la nueva Eva: el culto mariano en América septentrional hacia 1700", en Clara García Ayluardo y Manuel Ramos Medina (coords.), *Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano,* México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Centro de Estudios de Historia de México Condumex/Universidad Iberoamericana, 1997, p. 267-282. Sobre los diferentes apoyos a la virgen de Guadalupe, donde se recalca la labor de Florencia, véase Antonio Rubial García, *El paraíso de los elegidos. Una lectura de la historia cultural de Nueva España (1521-1804)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 326-342.

[30] Florencia y Oviedo, *Zodiaco mariano*..., p. 129-130; Gutiérrez, *Memorias históricas*..., p. 58-59; Fernández, *Baluartes de México*..., p. 85-86.

María, mediante la fundación de congregaciones y al brindar información sobre los mismos. Además de loar la labor y la piedad de estos dos personajes, Florencia estaba adjudicando a sus compañeros de corporación el crecimiento del fervor. Esto cobra mayor sentido si se piensa en la estrecha relación entre esta reina y los jesuitas, con lo que podía estar aludiendo a la participación de éstos en dicho apoyo. Otro elemento a resaltar es que Florencia demostró que La Piedad podía ser patrocinada como una devoción dentro del ciclo relativo a las aflicciones de María.[31]

Todo lo expuesto permite concluir que este relato milagroso, más que cambiar las prácticas piadosas, dio mayor validez y renombre al culto. Los autores del siglo XVIII casi nada mencionaron sobre el pueblo de La Piedad, salvo su distancia con respecto a la ciudad, ni sobre el convento y el templo, y se centraron en esa narración como el principal referente de la devoción y de la imagen. Al advertir que tanto Echeverría y Veitia como Florencia y Oviedo incluyeron a La Piedad por ser uno de los cuatro santuarios que protegían a la ciudad de México, con la resignificación de la pintura como obra de pinceles divinos ésta se equiparaba a otras advocaciones marianas ampliamente veneradas y que eran estimadas como obras celestiales desde sus orígenes, como el caso de la virgen de Guadalupe. Respecto al crecimiento del culto, salvo Florencia, ninguno mencionó que hubiera sido mayor al de tiempos anteriores, e incluso fueron los escritores del siglo XVII quienes más enfatizaron la gran cantidad de fieles.

[31] Florencia y Oviedo, *Zodiaco mariano…*, p. 129-130. Sobre el apoyo de la reina Mariana de Austria a los Dolores, es menester una investigación, pues éstos ya se conmemoraban en fechas distintas. En el siglo XVIII, Benedicto XIII los fijó en el calendario litúrgico el viernes anterior al Domingo de Ramos, conocido como viernes de Dolores. Sobre la historia, iconografía y festividades de las representaciones marianas sobre la Pasión, véanse Schenone, *Santa María…*, p. 207-219; Réau, *Iconografía del arte cristiano…*, t. 1, v. 2, p. 110-119; Vargas Lugo, *Juan Correa: su vida y su obra,* t. IV, primera parte, p. 189-196, y de la misma obra, t. II, primera parte, p. 154-158. Asimismo, sobre las relaciones entre los jesuitas y Mariana de Austria, véase Teófanes Egido (coord.), *Los jesuitas en España y en el mundo hispánico*, Madrid, Fundación Carolina/Centro de Estudios Hispánicos e Iberoamericanos/Marcial Pons, 2004, p. 168-171.

## *Consideraciones finales*

A lo largo de estas páginas se ha demostrado que el culto a la imagen de Nuestra Señora de la Piedad se originó desde que fray Cristóbal de Ortega logró llevar a cabo su proyecto de fundar el convento recoleto y colocar la imagen en la ermita. Posteriormente, por los aciertos políticos de la comunidad dominica con el arzobispo Pérez de la Serna, quien también tuvo razones particulares para apoyar esta devoción, éste avaló a la efigie como agente milagroso en 1614. Todo esto, más la ubicación del convento y el templo, permitió que fuera haciéndose de una feligresía asidua, especialmente de los vecinos de la ciudad de México, quienes llevaron a cabo prácticas piadosas avaladas y fomentadas por la Iglesia. Así, para mediados de esa centuria, el culto estaba asentado y tenía su propio ciclo festivo; el convento fue mejor conocido como santuario de peregrinación y la comunidad dominica inauguró su nuevo templo.[32]

Aunados a esos intereses de todos los involucrados en el posicionamiento de la devoción, los escritores del siglo XVII tuvieron diferentes móviles para abordarla. Los cronistas dominicos mostraron evidentes deseos de avalar su fundación y de elogiar a sus compañeros de hábito, responsables y miembros de esta fundación; Thomas Gage deseó informar y criticar lo visto durante su estancia en Nueva España, y fray Luis de Cisneros quiso avisar de la existencia de otros santuarios marianos en relación con la ciudad de México, además del de la virgen de los Remedios.

Para el siglo XVIII esta devoción seguía recibiendo las mismas prácticas piadosas y aún se encontraba en el ánimo de los mexicanos. Pero además, sobre la imagen surgió un relato en el que se convirtió en una obra terminada por Dios. Éste fue otro aval y aliciente para la devoción, pero a la vez, en el ámbito de la escritura, fue lo que Francisco de Florencia, Juan de Oviedo, Julián

[32] En mi tesis de licenciatura desarrollé con mayor detenimiento la situación del templo, convento, devoción y pueblo de La Piedad, desde 1595 y hasta 1652. Véase María Fernanda Mora Reyes, *Orígenes del santuario de Nuestra Señora de la Piedad, de la ciudad de México, 1595-1652*, tesis de licenciatura en Historia, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.

Gutiérrez Dávila y Mariano Fernández buscaron resaltar para validar la presencia de esta imagen dentro de sus obras, como algo muy importante que se equiparaba a otras de orígenes milagrosos. Con ello buscaron realzar a la Nueva España y a la ciudad de México como sitios favorecidos por la divinidad y no pasar por alto una devoción afamada y del ánimo de algunos de sus compañeros de corporación.

Como colofón y estímulo futuro, es menester estudiar esta devoción en relación con otras que surgieron en la ciudad de México y sus alrededores, para comprender que ésta fue una de otras tantas que arraigaron en el ánimo de sus habitantes, las cuales también fueron apoyadas e incentivadas por diferentes grupos, instituciones, corporaciones o personajes de la política colonial, con diferentes intenciones políticas, económicas, sociales, religiosas e identitarias.[33] De igual modo, para entender mejor la resignificación de la efigie en el siglo XVIII, es necesario estudiar la situación del convento, templo y culto desde mediados del XVII y hasta las postrimerías del XIX, investigación que permitiría confirmar si en realidad, como lo mencionaron los escritores del siglo XVIII, el fervor siguió con la misma fuerza y con las mismas prácticas que una centuria atrás. Además, ésta podría esclarecer qué fue primero, si los escritos sobre el origen de la imagen o la tradición que los autores aseguraron repetir.

[33] Véase el proceso seguido por algunas devociones representativas durante el periodo colonial en los diferentes apartados de Rubial, *El paraíso de los elegidos...*

# IMAGEN E IDENTIDAD EN LOS JUDAIZANTES DE LA NUEVA ESPAÑA, SIGLO XVII

SILVIA HAMUI SUTTON
Universidad Iberoamericana

*La fragilidad y la condición por siempre provisional de la identidad ya no se puede ocultar.*

ZYGMUNT BAUMAN

El concepto de *identidad* implica un rompecabezas imposible de completar. La problemática reside en que sólo cobra sentido cuando se plantea en función de la diferencia, es decir, cuando el ser se enfrenta a lo que *no es*. No obstante la identidad es indispensable para definirlo, tanto a nivel individual como social; resulta una idea escurridiza impregnada de una multiplicidad de aspectos. La imprecisión atraviesa distintos ejes que se entrecruzan: la psicología del individuo, el lenguaje, las relaciones sociales, la política, la historia, etcétera. Es decir, en cada estrato se percibe un universo simbólico cargado de significados. Aunque las categorías se suponen fijas, son variables, se intercambian, se oponen o se complementan de acuerdo con las circunstancias y con las elecciones de los individuos que las asumen. Así, estos sistemas de ordenamiento se presentan como estructuras "fuera del tiempo y el espacio", que el ser humano valora y experimenta desde *cierta* perspectiva, en que acoge (o no) ciertas reglas y recursos para conformar su *identidad*. De esta manera, no son ajenas la cultura y el sujeto, sino que interaccionan constantemente posibilitando las prácticas sociales e individuales: la identidad se cimienta en un constante proceso de construcción y deconstrucción.

En otras palabras, el concepto de identidad se concibe desde varias dimensiones que se pueden visualizar como una caja china, incluyéndose unas en otras. Por un lado, se representa desde un

universo amplio, aunque contenido, en el que confluyen individuos bajo una línea ideológica general. La generación y mantenimiento de fronteras, en este sentido, están determinados por circunstancias históricas, políticas, ideológicas y económicas que van más allá de la voluntad del sujeto y que conforman parte de la cosmovisión heredada del grupo. Es decir, el *ethos* marca pautas de comportamientos y creencias que modelan, desde la perspectiva colectiva, las dinámicas sociales. En esta línea podemos incluir referentes artificiales asumidos de manera irreflexiva como son los pre-juicios, estereotipos, estigmas o etiquetas que categorizan conceptos en forma homogénea.

Por otro lado, entendida desde el enfoque comunitario, la identidad conlleva a distinciones entre el "nosotros" y el "ellos", donde también se perciben jerarquías estructurales y diferencias de posicionamientos sociales. En esta confrontación con la alternancia, en la que son necesarios los marcos de referencia, la ubicación del grupo en el espacio social tiene que ver con la representación del *otro*. Ejemplos de diferenciación pueden ser las costumbres, la lengua, la religión, etcétera, que, a su vez, adquieren prioridades hacia dentro del grupo.

Desde otra perspectiva, también podemos concebir la identidad a nivel individual donde se mantiene una tensión entre *lo dado* y el libre albedrío, es decir, el sujeto puede estar (o no) convencido de los referentes de pertenencia pre-establecidos, pero opta por sus preferencias. En este estrato se puede transgredir lo establecido, se asumen roles y elecciones distintos a *lo dado* y las circunstancias toman un papel importante en las decisiones del sujeto. Muchas veces los niveles de identidad se presentan de manera simultánea y discordante; por ello, el ser tiene que considerar sus apegos y rechazos, lo heredado y lo elegido en torno a los valores que le dan sentido a su existencia.

Ahora bien, este esquema abstracto y relativo puede ser útil para comprender nuestro comportamiento en una plataforma que brinda posibilidades de elección. Sin embargo, nos preguntamos: ¿qué sucede cuando, desde la plataforma política y social, se imponen paradigmas que limitan las opciones de los grupos o individuos alternativos? ¿Cómo reaccionar ante la consigna

autoritaria de pertenecer a una sola ideología, sin particularidades individuales o colectivas? ¿Cómo las estructuras jurisdiccionales pueden actuar sobre el sujeto privándolo de su libertad? Bauman menciona que

> existen aquellos a los que se les ha vedado el acceso a la elección de la identidad, gente a la que no se le da ni voz ni voto para decidir sus preferencias y que, al final, cargan con el lastre de identidades que otros les imponen y obligan a acatar; identidades de las que se resienten pero de las que no se les permite despojarse y que no consiguen quitarse de encima. Identidades que estereotipan, que humillan, que deshumanizan, que estigmatizan [...][1]

La problemática reside en que la sociedad mayoritaria adopta la posición que las autoridades políticas determinan en torno a los valores que se promueven en cada época. De esta manera, la identidad colectiva se construye casi siempre a partir de patrones culturales (a nivel general) que se arraigan y transmiten de generación en generación de manera irreflexiva, por lo que no es tan fácil extirparlos por decreto.

Así, el objetivo de este trabajo es mostrar cómo la censura ideológica, implementada por las instituciones en el poder, motivó reacciones en las víctimas que derivaron en nuevas represiones, pues toda censura implica resistencia. Es decir, la intención es exponer cómo la imposición religiosa implementada por la Iglesia y el Estado contra los herejes judaizantes, en la Nueva España del siglo XVII, implicó actitudes de rechazo ante las imágenes sagradas cristianas. Más allá de crear cohesión social y convicciones ideológicas a favor del cristianismo, como pensaban los inquisidores, motivó la reafirmación de su fe mosaica. En este sentido, se consolidaban los rasgos de identidad en tanto que se diferenciaba lo propio de lo ajeno o el "nosotros" de los "otros". La idea es exponer cómo las imágenes cristianas incitaban a los judeo-conversos a la aversión y al desprecio de los símbolos sagrados, provocando, como respuesta a la opresión, acciones injuriosas y maltratos tanto a Cristo y a los santos como a la

[1] Zygmunt Bauman, *Identidad*, México, Losada, 2005, p. 86.

virgen María. Por ello las imágenes adquirían poder y se cargaban de un significado opuesto al que pretendía la Iglesia.

Se sabe que, desde la época bizantina, surgió una serie de leyendas que incriminaban a los judíos y musulmanes por maltratar a las imágenes cristianas. Es cierto que, desde la mirada cristiana, la profanación implicaba también la reafirmación de lo propio, pues, según la tendencia iconódula, el prototipo de las cualidades divinas del personaje encarnaba en la imagen representada, por lo que, en el momento de dañarla, se manifestaba su "naturaleza divina". Es decir, la creación de un enemigo implicaba reforzar su creencia; por ello, los judíos jugaban un papel muy importante en la imaginería cristiana. Las manifestaciones milagrosas podían deberse a agresiones verbales o acciones directas contra las imágenes. La variedad de profanaciones resaltaba la cualidad sobrenatural y sagrada de la "víctima", pues siempre ocurriría un milagro para descubrir al malhechor. Así, las leyendas servían de alegorías para advertir ya sea el castigo o el beneficio por seguir la fe cristiana. Las anécdotas milagrosas que se fomentaban a nivel popular narraban escenas en las que los labios del crucificado hablaban o podían representar el sufrimiento de Cristo al verlo sangrar. El propósito de tales leyendas era la conversión de quien presenciaba el milagro (a nivel diegético) y, en consecuencia, de quien las escuchaba u observaba.[2] Uno de los primeros ejemplos que tenemos de la profanación de Cristo es la imagen de *De gloria martyrum* de Gregorio de Tours,[3] obra del siglo VI en la que se narra la historia de un judío que entra de noche en una iglesia y, al ver una tabla pintada de Cristo,

[2] Un ejemplo es el caso de san Francisco de Asís, que se convirtió al observar que Cristo le hablaba desde su crucifijo. Asimismo, san Bernardo: al arrodillarse para rezar ante un crucifijo, el mismo Cristo se desprendió de su cruz para abrazarlo.

[3] Existen varias versiones de esta leyenda. En *Las crónicas de Nuremberg* de Hartmann Schedel se cuenta la historia del mismo modo, pero, en la imagen, el judío (con gorro apuntado) clava una lanza en el crucifijo. También, en el siglo XV, el monje castellano Alonso Espina (en el libro III de su *Fortalitium fidei*) menciona los "actos de crueldad" de los judíos al crucifijo, evidenciando su tendencia antisemita. Incluye la versión de la leyenda que exponemos y la ubica temporalmente en el año de 587, época del emperador Justiniano.

arremete en contra de ella; decide arrancarla y llevársela a su casa sin darse cuenta de que la imagen había comenzado a sangrar hasta empapar sus vestimentas. La sangre, en el trayecto, había dejado huellas que evidenciaban el destino del lienzo. Al día siguiente, la población se dio cuenta del rastro dejado por la sangre y se dirigió a casa del judío hasta descubrir el pecado perpetrado. El final de la historia es la escena del judío lapidado por los furiosos cristianos. Estas imágenes vivientes implicaban, como se observa, la construcción de una dicotomía ética, es decir, la definición entre el "bien" y el "mal".

Sin embargo, no se puede concebir la *verdad* desde un solo punto de vista. Es decir, podemos afirmar que el "bien" de *unos* es el "mal" para *otros*, por lo que requieren de perspectiva. Ahora bien, desde la mirada de los cripto-judíos, es sabido que el Edicto de Expulsión promulgado en 1492 por los reyes católicos impuso oficialmente la uniformidad religiosa del cristianismo, anulando con ello la diversidad de creencias.

Las disyuntivas que enfrentaron los judíos fueron tanto ideológicas como prácticas, pues, por un lado, asumían los valores y las estructuras culturales hispánicas, heredados y reafirmados durante siglos; pero, por otro, querían continuar con el legado mosaico que los identificaba como colectividad diferenciada dentro de la sociedad mayoritaria. Es decir, ¿cómo podían desprenderse de su judaísmo y continuar con los referentes culturales ibéricos que poseían y los identificaban como parte de la sociedad hispánica? La mentalidad de la época no sólo se orientaba hacia paradigmas religiosos, sino que involucraba aspectos sociales, económicos, políticos y/o morales que configuraban diversas identidades. En el esquema de los estratos identitarios mencionado, esta plataforma ideológica generalizada correspondería al plano del contexto *externo*, en el que las leyes civiles, sociales o estamentarias marcaban las jerarquías de valores en los comportamientos de los habitantes, es decir, conceptos como el honor, el linaje, la riqueza o el grado de religiosidad determinaban el estatus y los privilegios en la pirámide social. Los judeo-conversos participaban y fortalecían esta estructura, pero evadiendo la perspectiva religiosa cristiana que imperaba en el contexto. Para

ello, tomaban ciertas actitudes prohibidas (prácticas o psicológicas) contra ésta para demeritarla, pues la consideraban artificial y vana. Eran evidentes, en este sentido, los choques e incongruencias que se generaban al vivir una vida oculta y otra aparente.

Es cierto que, ante las pocas opciones que planteaba el edicto (el destierro o la conversión forzada), los judíos reconfiguraron sus conceptos, no sin incertidumbres y temores ante las prohibiciones implementadas por la Corona y la Iglesia. Varios de ellos optaron por el exilio en Portugal, pues pensaban que, al mismo tiempo que mantendrían su judaísmo, conservarían su herencia hispánica; otros optaron por desplazarse hacia territorios dominados por el imperio turco otomano para profesar su religión libremente, o hacia países europeos que tampoco censuraban las creencias religiosas (Holanda, Francia, etcétera). Con el paso de los años, el nuevo continente también fue una opción. Los que optaron por asentarse en Portugal no calcularon que, cinco años después, se iba a promulgar la conversión forzada de la judería, obligándolos a bautizarse. Posteriormente, la Inquisición de Portugal se instauraría en 1547 (aunque el primer auto de fe fue en 1540), acechando y procesando a los judaizantes con mayor rigor que en la misma España. Varios de los perseguidos recurrieron, por tanto, a retornar a su lugar de origen, es decir, a Sevilla o Córdoba.

Cuando se unieron los reinos de Portugal y España en 1580, los conversos portugueses tenían la esperanza de que se disolvieran las diferencias entre cristianos viejos y nuevos, pudiéndose asimilar a la sociedad cristiana. Así, prometieron fidelidad a Felipe II, le pidieron la abolición de las distinciones legales y le solicitaron que la Corona intercediese por ellos ante la Santa Sede para obtener el perdón general del papa. Sin embargo, contrario a sus esperanzas, el rey accedió a la solicitud de las cortes para que ningún converso fuera admitido en cargo alguno, por lo que denegó sus peticiones.

De esta manera, uno de los destinos que los judeo-conversos vieron viable después de las decisiones negativas del rey fue el nuevo continente, pues pensaban que la distancia atenuaría la censura y la opresión. Así, aunque de manera clandestina, muchos judaizantes llegaron a la Nueva España en las primeras décadas

del siglo XVII cargando con su condición de víctimas, la cual se reflejó en sus dinámicas cotidianas. Los dogmas y prácticas cristianas obligadas como la confesión, hincarse ante Cristo, comer la hostia, los rituales o los objetos consagrados cristianos, iban permeando en su conciencia creando sincretismos y mezclas de referentes identitarios. Tanto la mente como el cuerpo estaban regulados por los paradigmas cristianos que implementaban el pecado y la culpa en cada pensamiento o acción. Los "cristianos nuevos" tuvieron que asumir (ya desde la península) la doctrina impregnada de imágenes y conceptos contrarios a su fe, por lo que tenían que diferenciar lo propio de lo ajeno. En su afán por mantener su fe en la Ley de Moisés, enfrentaron conflictos ideológicos entre el "bien" y el "mal", el "ser" y el "deber ser": las fronteras indefinidas o confusas los envolvían en contradicciones espirituales. Una de las reacciones de los judeo-conversos ante la imposición de símbolos sagrados cristianos fue la negación o devaluación de las imágenes religiosas. Es interesante que, en cierto modo, las leyendas con cargas fuertemente antisemitas que se transmitían de generación en generación se adecuaran a una realidad factible, pero en otro sentido. La transgresión del maltrato a las imágenes cristianas ya no sólo eran alegorías milagrosas de los cristianos para diferenciar al enemigo, sino que fueron manifestaciones existenciales de los judaizantes que generaban una respuesta a la violencia que se ejercía sobre ellos.

Sabemos, desde la perspectiva cristiana, que se debía honrar y venerar a las imágenes de Cristo, la Virgen y los santos porque aludían a los "originales". Ello no implicaba idolatría, sino que cada representación simbolizaba la misma presencia divina. Entre los cripto-judíos estas imágenes suponían objetos negativos que eran simples apariencias. Las variaciones de la representación de Cristo, por ejemplo, implicaban la devaluación de la imagen, pues carecían de unidad y fortaleza. Un testimonio de Margarita de Rivera, judaizante presa en las cárceles secretas inquisitoriales en el siglo XVII, expresa:

> Y que sus imágenes sagradas, como lo tiene confesad[o], siempre las tuvo por palos, haciendo burla y escarnio de ellas, y especialmente de

> los santos [...] y Abar y Matías [*sic*], y esto era estando en las iglesias, mayormente las semanas santas, porque hacía mofa y escarnio de los actos cristianos de semejante tiempo y que en él celebra nuestra santa ma[dre] iglesia, burlándose de las procesiones y de todo lo demás que hacían los católicos, y cuando no lo podía decir a alguna persona en su mismo corazón e interior, hacía menosprecio de ello.[4]

Así, a pesar de que cumplían con las prácticas que exigía la Iglesia, para los cripto-judíos la religión cristiana estaba errada. No creían que Jesucristo hubiese sido el mesías, como tampoco creían en los sacramentos, ni en las verdades y principios católicos que les obligaban a practicar. Para los cristianos nuevos, las imágenes estaban prohibidas, pues seguían (en lo posible) los mandamientos de la *Torah*: "no harás escultura ni imagen alguna ni de lo que hay arriba en los cielos, ni de lo que hay abajo en la tierra, ni de lo que hay en las aguas debajo de la tierra". Aunque intentaban evadir y eliminar de su conciencia los referentes cristianos que los abrumaban, poco a poco fueron minando su judaísmo, pues el sistema religioso cristiano se manifestaba en cada detalle del contexto. La disyuntiva residía en que, por un lado, la vida familiar y doméstica se regía por referentes de la tradición judía que querían mantener vigentes (encender velas y lavarse en vísperas de *Shabat*, los ayunos en días festivos, rituales mortuorios, etcétera); pero, por otro lado, la sociedad católica ejercía en ellos una gran presión que los atosigaba y confundía.

Por ello, es fácil comprender que la imposición del cristianismo, en algunos casos, funcionó en sentido contrario, ya que, más que demostrar su bondad y verdad, lo consideraban injusto y falso ante la ley mosaica, en la que veían el camino mesiánico hacia la salvación. Podemos observar en los testimonios de los judeo-conversos ciertas actitudes que negaban la divinidad de Cristo y la santidad de María:

> nuestro señor Jesucristo no era concebido por obra del Espíritu Santo sino que era hijo de un carpintero, y habido estando nuestra

[4] Archivo General de la Nación (en adelante AGN), *Inquisición*, v. 408, exp. 1, f. 109r.

> señora con la costumbre ordinaria de las mujeres, y por esta ocasión, no había querido san José llegar a ella, por ser ceremonia de la ley de Moisés no llegan los hombres en semejantes ocasiones y que los que guardaban dejaban las puertas de sus casas abiertas. Y viendo el carpintero que vivía cerca de la casa de nuestra Señora que estaba sola y la puerta abierta, entró a verla y de esta junta engendró a nuestro señor Jesucristo, pensando nuestra Señora que el hombre que con ella estaba era su marido san José. Y por haberse concebido contra la costumbre de la ley, salió un tal mal hombre y embustero como nuestro señor Jesucristo [...] Como san José había visto preñada a su mujer, ella se había ido huyendo porque no la matara[...][5]

Es interesante la desacralización de los símbolos cristianos en esta cita: la imagen de Cristo se desprende de su carga sobrenatural y la aterrizan en lo mundano, es decir, lo corporal y cotidiano. La versión de la historia narrada implicaba que el nacimiento de Cristo era la consecuencia de la transgresión o pecado de los padres; por ello, el hijo nacido representaba el castigo por su incumplimiento moral. En este sentido confirmamos cómo los símbolos heredados requieren de una colectividad que los actualice y les confiera sentido. Mientras que Cristo y la Virgen implicaban la verdad para los cristianos, dichas imágenes representaban objetos profanos para los judeo-conversos, lo que revelaba la diversidad de concepciones en el contexto supuestamente homogéneo. Las imágenes cristianas los amenazaban hasta el extremo de representar la tortura o la hoguera; por ello los crímenes los cometían los otros. Desde esta perspectiva alterna, observamos que la distinción entre el "nosotros" y el "ellos" reafirmaba la identidad judía frente a la diferencia, es decir, lo que *no eran*. El arraigo al constructo milenario heredado de sus antepasados implicaba un referente de pertenencia, de seguridad y fe; no obstante, su judaísmo estaba cada vez más desgastado y endeble. Se puede considerar que las expresiones de burla eran una especie de autodefensa que mitigaba su culpa. Muchas veces, estas actitudes hacían tambalear la fe de quienes habían accedido al cristianismo *sinceramente*, es decir, sin cuestionamientos, por lo que

[5] AGN, *Inquisición*, v. 394, exp. 2, f. 449v-450r.

el menosprecio de los símbolos cristianos de sus antiguos correligionarios los confrontaban en su decisión. Por otro lado, esos comportamientos implicaban en su conciencia cierta venganza justificada por la obligación impuesta de practicar rituales en los que no creían: hincarse ante Cristo, comer la hostia, confesarse, santiguarse, rezar el rosario y demás.

Intentaban en sus propios términos "deschristianar o descristianizar"[6] las imágenes impuestas. Así, varias acciones ejemplifican esta actitud, como lavar las aguas bautismales que el sacerdote había echado al niño, o evitar santiguarse tocando sólo la frente y el hombro, sin completar la señal de la cruz. Estos subterfugios les aliviaban la culpa por transgredir sus propias creencias. Beinart expresa cómo ideaban la manera de mantener sus rituales en forma encubierta: "Juana Rodríguez [...] admitió que había bautizado a su hijo como cristiano el sábado porque eso le permitía celebrar ese día como festividad."[7] La escisión implicaba también la negación del significado de los sacramentos, pero a nivel psicológico. En este sentido, los dogmas de la Iglesia se desacreditaban al igual que las normas y preceptos. No se resignaban a su nueva religión; más aún, les hacía aumentar su anhelo y nostalgia por los recuerdos de su pasado judío. Por ello, era absurdo considerarlos pecadores cuando no creían en la fe impuesta, es decir, sus transgresiones pertenecían a otra estructura ajena a sus principios.[8]

Como consecuencia de la represión, se manifestaron actitudes de venganza contra la imagen de Cristo y demás objetos sagrados que, como se mencionó, para los conversos no representaban más que palos o cosas triviales: "Y que jamás se quiso persuadir a que en la hostia sagrada estuviese el verdadero cuerpo de nuestro

[6] Haim Beinhart, *Los conversos ante el tribunal de la Inquisición*, Barcelona, Riopiedras Ediciones, 1983, p. 313, nota 20.

[7] Beinart, *Los conversos*..., p. 297. Es pertinente aclarar que estos ejemplos están contextualizados en la península ibérica; sin embargo, las prácticas como el maltrato a Cristo son reiterativas, reproduciéndose también en el contexto americano, como muestran los testimonios.

[8] De hecho, algunos cripto-judíos consideraban que la Inquisición se había creado con el fin de privarlos de sus bienes y que los inquisidores se aprovecharan de sus propiedades.

señor Jesucristo, y no sólo no lo creía sino que hacía bu[r]la de ello, pareciéndole que [...] Dios [no] podía estar allí, y cuando le adoraba era p[or] ceremonia y por contemporizar con los demás [...]"[9]

Las imágenes cristianas eran referentes obligados que estaban presentes en la vida cotidiana. El crucifijo, ubicado en la parte superior de la cama o en cada habitación de la casa, era un indicador del supuesto apego a la fe. En tanto los judaizantes trataban de aparentar su creencia cristiana ante la sociedad, mostraban dicho objeto para encubrir su verdadero credo. Así, la misma Margarita de Rivera menciona que "en la casa donde murió su padre tenía, a la cabecera de su cama, una crucecita con unos espejos, y por la mala inclinación que esta confesante tenía a la señal de la santísima cruz o por curiosidad de ver los espejitos, un día la hizo pedazos y después [...] los arrojó por el suelo y no sabe lo que se hicieron".[10]

Es de hacer notar que, más que el objeto en sí, implicaba la rebeldía contra el sistema. La reafirmación de lo propio se realizaba a partir de la presencia del otro que los ubicaba y determinaba en el mundo. La diferencia era necesaria para conformarse como individuos. Nos damos cuenta, pues, que la intolerancia religiosa no se daba sólo desde la perspectiva cristiana, sino que los cripto-judíos también rechazaban lo impuesto. En la medida en que los cristianos los excluían, ellos también los repudiaban. La identidad, en este sentido, se construía a nivel subjetivo pero en torno a otras identidades. Es interesante reafirmar cómo en el conjunto de las relaciones sociales se generaban distintas miradas entre unos y otros. Es decir, las identidades se creaban de acuerdo con el valor heredado, las circunstancias, los intereses políticos o las preferencias individuales que se otorgaban a la creencia.

Otro ejemplo del maltrato a las imágenes cristianas de los judaizantes lo observamos cuando Margarita de Rivera y su primo Miguel Núñez Huerta habían comprado un crucifijo de madera "y entre los dos decían al santo crucifijo muchas blasfemias y

[9] AGN, *Inquisición*, v. 408, exp. 1, f. 109v.
[10] AGN, *Inquisición*, v. 408, exp. 1, f. 109r-109v.

oprobios como son vituperándole y llamándole ladrón embustero y hechicero, porque como no creían en él, así le aborrecían de todo su corazón, con implacable odio".[11] Las reacciones violentas en contra de Cristo eran manifestaciones que afianzaban su *verdad*. Además, era una salida para liberar las presiones y la censura. La imagen de Cristo se volvió para ellos un objetivo para descargar el coraje ante su situación incomprensible. Ramírez Leyva menciona que "la pérdida de control de las emociones podía muchas veces hacer que el sujeto hiciera el acto irreverente frente a otros sujetos, quienes posteriormente se convertían en testigos del hecho".[12] Así, el símbolo cristiano representaba todo mal que pudiera ocurrírseles, incluso en situaciones cotidianas:

> Y un día, que no se acuerda cual fuese ni a qué hora, enojada esta confesante de un robo que le habían hecho al dicho Miguel Núñez, se concertó con él de vengarse en el santo crucifijo que estaba colgado en su cruz en una pared de su cuarto. Y descolgándole y desclavándole de la cruz esta confesante, entre ella y el dicho Miguel Núñez teniéndole ambos en las manos, esta confesante cogió una correhuela de cuero [*sic*], que acaso encontró allí, y vuelto de espaldas el santo crucifijo ella misma le dio hasta cinco o seis azotes, con complacencia y consentimiento [...] del dicho Miguel Núñez, que a él lo ayudaba, vengándose ambos del dicho robo, echando la culpa de él al santo crucifijo, maltratándole de obra y de palabra con tan sacrílego atrevimiento.[13]

De esta manera, los cripto-judíos conformaron su identidad clandestina, tomando en cuenta lo prohibido. Más que asumir la imposición del cristianismo, sucedió un efecto inverso. La presencia de Cristo, paradójicamente, les resultó necesaria para reconocerse, es decir, formaba parte de su "deber ser" en tanto era un referente negativo en sus comportamientos. La misma

[11] AGN, *Inquisición*, v. 408, exp. 1, f. 285v.

[12] Edelmira Ramírez Leyva, "La conculcación en algunos procesos inquisitoriales", en Noemí Quezada (*et al.*), *Inquisición novohispana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas/Universidad Autónoma Metropolitana, 2000, p. 183.

[13] AGN, *Inquisición*, v. 408, exp. 1, f. 285v.

Margarita de Rivera expresaba que "la ceremonia de comulgar, acción que en la Ley de Moisés que guardaba, las tenía po[r] ridículas y no necesarias, porque en ella no se ha d[e] confesar sino sólo con Dios, lo cual nunca esta confesante hizo, ni muchas ceremonias y rito[s] que la dicha ley tiene, como lo ha oído a diferentes personas de las que tiene testificadas que individ[u] almente no se acuerda [...]"[14]

Las reacciones en contra de Cristo eran una salida a la censura. Eran comportamientos consecuentes que liberaban, de alguna manera, su miedo. Por ello los judaizantes se arriesgaban injuriando a Cristo, no sólo verbalmente sino también en acciones que llegaban al extremo del sacrilegio para los *otros:*[15]

> era tanto el aborrecimiento que tenía al santo crucifijo y ver que durante tanto sin hacerse pedazos cuando ella tantos porrazos le daba, arrojándolo por los suelos, y porque no entrase algu[i]en y lo viese, lo solía entrar en un agujero junto a una alacena que está por hacer; y que esto vieron y supieron la dicha su madre y herman[as], que dirán si quieren confesar la verdad, como ella lo hace, todo lo que cerca de esto supieron y entendieron.[16]

Es interesante observar cómo, entre los judaizantes, las imágenes sagradas se percibían como signos de rechazo. Sabemos que la significación de la imagen de Cristo implicaba *otro* sentido respecto a la realidad generalizada de su objeto, es decir, desprendían lo sagrado para sustituirlo por su desprecio y resentimiento. Así, además de implicar sólo una cosa trivial, como ellos creían, se cargaba de un sentido maligno y amenazador en otro nivel de percepción. La codificación del objeto y los distintos estratos de "entendimiento" se desviaban del adoctrinamiento que promovía. Les era necesario construir la imagen sagrada (de manera

[14] AGN, *Inquisición*, v. 408, exp. 1, f. 109v.

[15] Es de hacer notar que confesar el maltrato de los símbolos sagrados ante los jueces era una postura que implicaba, por un lado, un atrevimiento riesgoso, pero por otro, una demostración de su cooperación y arrepentimiento para ser perdonados. Para los inquisidores la blasfemia era la peor acción contra el sistema, por lo que era castigada fuertemente.

[16] AGN, *Inquisición*, v. 408, exp. 1, f. 287r-287v.

opuesta) para compensar su situación de represión. La imagen convencionalizada del crucifijo se adaptaba a su experiencia, pero derivada en otra representación codificada.

El rechazo de la religión católica los hacía tomar posiciones extremas que implicaban una especie de catarsis en la que se depositaban las injusticias sociales, los odios y venganzas suscitados. Cristo simbolizaba para los cripto-judíos las privaciones, el rompimiento de sus tradiciones, la falta de libertad, el exilio forzado, la clandestinidad, la culpa y el miedo. Así, las reacciones violentas en contra de Cristo eran manifestaciones de rebeldía que afianzaban su verdad secreta.

Sin ser del todo conscientes, los símbolos católicos estaban presentes en su conciencia, de tal manera que paradójicamente se volvieron indispensables para justificar lo propio. En este sentido, los judaizantes les adjudicaron poder en tanto afirmaban lo que condenaban. La mezcla entre su judaísmo endeble y las prácticas cristianas impuestas los hundieron en un sincretismo difícil de desglosar. Las oraciones que pronunciaban, por ejemplo, eran máscaras para despistar a los que estaban alrededor, pero la intencionalidad subyacente que intentaban mantener se orientaba a la Ley de Moisés: "Y que aplicaba por oraciones judaicas, como lo hacen de ordinario los judíos, las oraciones del *pater noster* y otras d[e] la iglesia de que usan los cristianos, no menta[n]do a Jesús y a María."[17]

Estos encubrimientos definían y afianzaban su judaísmo en el plano inmediato; por ello, en la intimidad y rodeados de gente de confianza, la transgresión de los símbolos cristianos implicaba una marca identitaria también desde la perspectiva social. Sin darse plena cuenta, estos comportamientos los arrastraban hacia una mezcolanza ideológica en la que ambas creencias estaban presentes.

Poco a poco los cripto-judíos fueron asimilando los elementos de la religión cristiana a su concepto de judaísmo. Algunos confundían a los patriarcas del judaísmo con santos, nombrando a Moisés como san Moisés; otras veces se divertían poniendo el

[17] AGN, *Inquisición*, v. 408, exp. 1, f. 376.

árbol de Navidad en sus casas;[18] incluso la concepción del Purgatorio, propia del cristianismo, la integraban a la idea del alma de sus difuntos.

Para concluir, observamos que una de las paradojas que plantea la idea de identidad en una colectividad es la necesidad de diferenciación dentro de una sociedad mayoritaria, hecho que evidencia la disparidad entre lo exterior y lo interior, entre el espacio público y el privado, la dimensión individual y la social, procesos de exclusión y de inclusión, integración y asimilación: dualidades que implican el armazón de un constructo ideológico compartido que tiene sentido para el sujeto y para el grupo en el que está inmerso. En la mayoría de los casos, existe una tensión entre la perspectiva homogeneizadora del poder estatal y los grupos alternativos, cada uno de éstos cohesionado por creencias y prácticas propias y por relaciones intersubjetivas.

Entre los judaizantes novohispanos, la diferenciación que, en un principio, era necesaria para crear identidad, se disolvió en creencias mezcladas que borraban los límites. Los intentos por volver a su fe ancestral y recuperar su integridad espiritual devinieron en tragedia, pues, al ser estigmatizados y marginados, no tuvieron más remedio que asumir su culpa desde la perspectiva de los *otros*. El miedo, la sospecha, la desconfianza en el prójimo, así como las amenazas de encarcelamiento y de tortura resultaron en la ruptura de la pseudo-comunidad en la que, a partir de 1642 (sobre todo), fueron aprehendidos por el Santo Oficio la mayoría de los judaizantes en las cárceles secretas, obligándolos a confesar su fe en la Ley "muerta" de Moisés y orientándolos a traicionar a sus correligionarios. Con ello, la identidad grupal devino en la disolución de una colectividad que se juzgó culpable injustificadamente y de manera arbitraria.

[18] "Antes hicieron para la noche de Navidad de aquel año un nacimiento de Cristo, nuestro señor, muy curioso con que se entretuvieron [...]", AGN, *Inquisición*, v. 403, exp. 3ª., f. 307r.

# JUDAIZANTES E IMÁGENES ULTRAJADAS EN LA NUEVA ESPAÑA

GUILLERMO ARCE VALDEZ
Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras

La iconoclasia es un fenómeno vinculado con la existencia de las imágenes sagradas. En la Nueva España, en donde la presencia de las imágenes religiosas fue vital tanto en el ámbito público —en los templos, los sitios a los que los fieles acudían para venerarlas— como el privado —en los hogares, donde fueron frecuentes las imágenes de culto doméstico—, hubo infinidad de casos de imágenes que fueron ultrajadas, es decir, "maltratadas" o destruidas parcial o incluso totalmente con violencia. En los documentos de la Inquisición, conservados principalmente en el Archivo General de la Nación, hay infinidad de casos de imágenes ultrajadas de uno u otro modo, desde imágenes domésticas que fueron despedazadas en un arrebato de ira hasta casos de los judaizantes del siglo XVII que fueron acusados de azotar imágenes de Jesucristo.[1] Por otro lado, en algunas crónicas que narran la empresa evangelizadora en el norte de la Nueva España, hay relatos en torno de imágenes que fueron ultrajadas con violencia. A diferencia de la documentación inquisitorial, a la que solamente accedía un puñado de personas, las crónicas tenían mayor difusión y buscaban enaltecer la participación de la orden franciscana y de los jesuitas en el norte del virreinato.

Tal vez el caso más conocido entre los especialistas de una imagen ultrajada es el de la virgen de la Macana, efigie supues-

[1] Edelmira Ramírez Leyva, "La conculcación en algunos procesos inquisitoriales", en Noemí Quezada (*et al.*), *Inquisición novohispana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas/Universidad Autónoma Metropolitana, 2000, p. 177-194.

tamente profanada durante la rebelión indígena de Nuevo México en 1680. La historia de la virgen de la Macana fue narrada por el religioso franciscano Felipe Montalvo en una novena de 1755,[2] así como en el *Zodiaco mariano* de Francisco de Florencia y Juan Antonio de Oviedo.[3] En ambas obras se relata cómo durante la sublevación un "indio capitán" irrumpió en una casa en la que había sido resguardada una imagen de la Virgen y, al hallar la escultura, "con desacato indecible, quitándole la corona y vestido, de infernal furia le dio a la santa imagen un golpe en la cabeza con una aguda macana". La imagen mariana no fue destruida a pesar de la furia del golpe y el indio, en cambio, recibió el castigo divino por el sacrilegio cometido, pagando con su vida misma: "porque no quedase sin castigo esta tan execrable maldad, el mismo demonio fue su verdugo, ahorcándole en un árbol de aquel funesto campo". Después de la rebelión, la imagen de la madre de Cristo fue trasladada al convento franciscano de Tlalnepantla "con el motivo piadoso, a lo que se puede inferir, de que no estuviese expuesta a otros semejantes desacatos y gozase de mayores cultos", en donde fue colocada en una capilla.[4] Cabe señalar que en 1754 el convento franciscano de Tlalnepantla fue secularizado. Los franciscanos pidieron al arzobispo Manuel José Rubio y Salinas que la imagen fuera trasladada al convento grande de San Francisco de la ciudad de México, solicitud que fue aceptada por el prelado.

La historia prodigiosa de la virgen de la Macana fue "narrada" además en algunas obras pictóricas, mismas que fueron dadas a conocer por Ilona Katzew.[5] Como ya ha sido señalado por la investigadora citada, esas pinturas "siguen una fórmula iconográfica

[2] Felipe Montalvo, *Novena de la purísima madre de Dios y Virgen Inmaculada María…*, México, Imprenta de los Herederos de D. María de Rivera, 1761, s. p.

[3] Francisco de Florencia y Juan Antonio de Oviedo, *Zodiaco mariano*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995, p. 168-170.

[4] Las citas sobre la historia de la virgen de la Macana provienen de la novena de Felipe Montalvo.

[5] Ilona Katzew, "La virgen de la Macana: emblema de una coyuntura franciscana", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, v. XX, n. 72, 1998, p. 52-61.

casi idéntica, salvo por algunos detalles que quedan a la inventiva de cada artista".[6] En esos cuadros se observa la efigie mariana en primer término, sosteniendo una macana entre sus manos, y al fondo se observan diferentes escenas. Ilona Katzew ha destacado que "hay al menos tres momentos decisivos o nudos visuales: el martirio de los religiosos, la batalla entre españoles e indígenas [...] y el desenlace final o momento en que el indio responsable de profanar la imagen sagrada es castigado por el mismo instigador de dicho abuso, el Diablo, que lo ahorca de un árbol".[7]

Cabe señalar que la virgen de la Macana no es la única historia sobre una imagen ultrajada durante una rebelión indígena en el norte de la Nueva España. Los franciscanos veneraron en el convento franciscano de Durango al Señor del Mezquital, un crucificado de caña de maíz que, de acuerdo con fray José de Arlegui, recibió un flechazo en la espinilla durante la rebelión de la nación tepehuana en 1616.[8] Por su parte, entre los jesuitas se recordaba una imagen de la Virgen ultrajada en El Zape, efigie que, según Francisco de Florencia y Juan Antonio de Oviedo, también fue destruida durante la rebelión de los indios tepehuanes.[9]

Ciertamente, el norte novohispano fue el escenario del surgimiento y desarrollo de una categoría de profanador de imágenes: el indígena apóstata o gentil. Sin embargo, los indígenas del norte de la Nueva España nunca alcanzaron la relevancia de las grandes categorías de destructores de imágenes sagradas, pues los indios de las sublevaciones no fueron considerados enemigos del catolicismo (en las crónicas se insiste que el demonio instigó a los indígenas para que se rebelaran, y con ello se les exculpa de lo sucedido). Veamos específicamente un caso en España para precisar a qué me refiero. En la península ibérica, los católicos conocieron las tres principales categorías de

[6] Katzew, "La virgen de la Macana...", p. 61.

[7] Katzew, "La virgen de la Macana...", p. 61.

[8] Miguel Vallebueno Garcinava, "El Señor del Mezquital: un Cristo de caña del siglo XVI en Durango", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, v. XXII, n. 76, 2000, p. 255-258.

[9] Florencia y Oviedo, *Zodiaco mariano*, p. 371-374.

destructores de imágenes, quienes profesaban religiones que rechazaban o se oponían al cristianismo: los judíos, los "moros" y los protestantes. En este trabajo, solamente me referiré a uno de los casos de imágenes ultrajadas que se han venerado en España para mostrar su relevancia dentro del catolicismo español: la virgen Vulnerata.

La virgen Vulnerata, talla de una Virgen sedente que sostenía al niño Jesús entre sus brazos, se encontraba originalmente en la catedral de Cádiz. En 1596, cuando la flota inglesa invadió la isla, la imagen fue mutilada brutalmente. En su *Compendio histórico en que se da noticia de las milagrosas y devotas imágenes de la reina de cielos y tierra, María santísima que se venera en los más celebres santuarios de España*, publicado en 1726, el jesuita Juan de Villafañe relata la profanación de la Vulnerata de la siguiente forma:

> Haciendo risa y mofa de lo que habían de sacar admiración, respeto y arrepentimiento de sus errores, acometieron con rabiosa furia a la santa imagen, arrancándola del trono que ocupaba como reina, entre los baldones injuriosos que de palabra le decían; la trajeron a la plaza más pública para ejecutar el sacrilegio que ideaba su barbaridad, más a la vista del cielo y de la tierra. Puesta ya allí la preciosa imagen de la reina de los ángeles, lo primero que hicieron fue adorarla fingidamente con escarnio y vilipendio, a la manera que los soldados lo ejecutaron con Jesucristo. Y alterada más con esta fingida adoración su ira y cólera, sacaron luego las espadas y probaron sus filos en tan sagrado simulacro, dando a la imagen muchas cuchilladas con que le dividieron y separaron los brazos hasta los codos, afeando también la hermosura de su rostro con siete heridas que le hicieron. Y no perdonando tampoco su loco y sacrílego atrevimiento al bello Niño que tenía en sus sagrados brazos la Madre, le hirieron también y ultrajaron separándole y arrancándole de ellos como hoy lo ven y lloran los devotos que con atención contemplan el rostro de esta gran reina que, como otra Raquel, lamenta y siente la falta y ausencia de su hijo.[10]

[10] Juan de Villafañe, *Compendio histórico en que se da noticia de las milagrosas y devotas imágenes de la reina de cielos y tierra…*, Salamanca, Eugenio García de Honorato, 1726, p. 579.

Cuando la imagen de la virgen Vulnerata fue ultrajada, los protestantes eran enemigos de reciente aparición del catolicismo. Los judíos, en cambio, habían coexistido con los cristianos en la Europa del Medievo. En aquellos siglos se tejieron historias de imágenes religiosas, especialmente de Cristo, ultrajadas por judíos. Esos relatos tiene un sustrato real: el rechazo judaico hacia las imágenes de culto. Ciertamente, la religión judía rechaza el culto a cualquier tipo de imagen, y esos preceptos que se remontan a Moisés son por demás bastante conocidos: "No tendrás otros dioses fuera de mí. No te harás escultura ni imagen alguna de lo que hay arriba en los cielos, abajo en la tierra o en las aguas debajo de la tierra. No te postrarás ante ellas ni les darás culto, porque yo, Yahvé, tu Dios, soy un Dios celoso." "Y puesto que no visteis figura alguna el día en que Yahvé os habló en el Horeb de en medio del fuego, tened cuidado de no pervertiros haciéndoos esculturas de cualquier figura, sea masculina o femenina."[11]

Entre los relatos de judíos profanadores del Medievo se encuentran dos de las *Cantigas de Santa María*. De acuerdo con el investigador español Paulino Rodríguez Barral, las viñetas que ilustran esas cantigas "presentan el que es, probablemente, el más rico repertorio plástico de toda la Edad Media hispánica en cuanto a judíos se refiere".[12] Las cantigas a las que me refiero son la 12 y la 24.

En la cantiga 12 se narra cómo en Toledo en la fiesta de la Asunción, durante la celebración de la misa mayor, se escuchó la voz de la virgen María, quien denunció que en ese preciso momento un grupo de judíos estaba utilizando una imagen de cera de Cristo para reproducir los tormentos de la Pasión, entre ellos, la crucifixión. Habiendo terminado la misa, los cristianos se dirigieron a la aljama en la que se encontraban reunidos los judíos cometiendo el sacrilegio. En dos viñetas de la cantiga 12 se observa cómo el grupo de judíos es sorprendido cuando está a punto de colocar una corona de espinas en la cabeza de la figura

[11] Ex. 20, 3-5, y Dt. 4, 15-16.

[12] Paulino Rodríguez Barral, *La imagen del judío en la España medieval. El conflicto entre cristianismo y judaísmo en las artes visuales góticas*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2008, p. 59.

de cera; detrás de la imagen de Jesús hay una cruz en la que se habría de crucificar la efigie. En la última viñeta se observa cómo los cristianos dan muerte a los judíos. La cantiga 12 alude al rechazo de los judíos hacia Jesucristo. Como bien sabemos, la principal diferencia entre judíos y cristianos estriba en la figura del mesías. Mientras que los judíos aún esperan su advenimiento, para los cristianos Jesús es el mesías prometido.

Veamos ahora la cantiga número 34, en la que se relata cómo un judío en Constantinopla robó un ícono de la madre de Cristo para arrojarlo a una letrina. El sacrilegio es castigado: el demonio da muerte al judío y se lo lleva con él. Nunca más se vuelve a saber del hereje. El ícono, que milagrosamente no había sufrido daño alguno a pesar de la agresión, es recuperado por un cristiano. La imagen mariana es colocada por el cristiano en su casa, en donde ocurre un nuevo prodigio: la imagen secreta una sustancia oleosa.

Después del Medievo, los judíos siguieron siendo señalados por los cristianos por cometer sacrilegios con las imágenes sagradas. En el caso de España y sus virreinatos americanos, los señalamientos se mantuvieron porque hubo casos de judaizantes que llevaban a cabo en la privacidad de sus hogares un acto casi ritual: azotar imágenes de Cristo.

La presencia judía en México está documentada desde los albores de la época virreinal. Los inmigrantes judíos, que practicaban secretamente su religión, llegaron a las costas del golfo de México en diferentes momentos durante los siglos XVI y XVII. En la Nueva España, los judíos fueron acusados una y otra vez de ultrajar imágenes sagradas. Los judíos fueron, en la mentalidad colectiva del virreinato, los grandes profanadores de imágenes sagradas.

Las principales fuentes que los historiadores han utilizado para conocer las costumbres y las prácticas religiosas de los judaizantes del virreinato son los expedientes de los procesos inquisitoriales conservados en el Archivo General de la Nación. Esa documentación se produjo principalmente durante las dos grandes épocas de persecución de los judaizantes en la Nueva España: finales del siglo XVI y en la década de 1640-1650. Cabe destacar que, desde la época virreinal, al segundo periodo se le conoce como

la "gran complicidad" debido al gran número de judaizantes que fueron encarcelados en esos años, cómplices unos de otros.[13]

Entre los judaizantes que fueron acusados de ultrajar imágenes sagradas debemos destacar a las Rivera. Los procesos inquisitoriales seguidos en contra de los miembros de esa familia han sido analizados recientemente por Silvia Hamui Sutton en un estupendo libro intitulado *El sentido oculto de las palabras en los testimonios inquisitoriales de las Rivera: judaizantes de la Nueva España*.[14]

La familia Rivera arribó al puerto de Veracruz en 1621 y se estableció en la ciudad de México. En 1629, la familia abandonó la capital del virreinato para establecerse temporalmente en San Luis Potosí, debido a la inundación que había asolado a la ciudad. En 1631 regresaron a la capital, en donde vivieron de casa en casa, es decir, no tuvieron una residencia definitiva hasta su aprehensión.

La familia estaba integrada por el matrimonio conformado por Diego López Rivero y Blanca de Rivera, quienes procrearon cinco hijas: María, Margarita, Catalina, Clara e Isabel. Cuando la familia se estableció por segunda vez en la capital del virreinato sobrevino la muerte de Diego López Rivero, quien dejó en condiciones precarias a su esposa y sus hijas. Fue también después de la inundación que Margarita de Rivera se comprometió con su primo, el judeoportugués Miguel Núñez de la Huerta. Ambos se casaron prontamente.

Blanca de Rivera y sus hijas Margarita, Clara e Isabel fueron aprehendidas el 17 de mayo de 1642. María y Catalina fueron encarceladas dos días después. El proceso inquisitorial que se siguió en su contra tuvo una duración de cuatro años, "en los que experimentaron un verdadero infierno".[15] En las cárceles del Santo Oficio, les deparaba distinta suerte: el 16 de mayo de 1643, María

[13] La "gran complicidad" ha recibido especial atención. Entre los investigadores que han estudiado este periodo de persecución de los judaizantes en la Nueva España, debemos señalar el trabajo de Solange Alberro. Véase Solange Alberro, *Inquisición y sociedad en México, 1571-1700*, México, Fondo de Cultura Económica, 2013, p. 417-454 y 533-585.

[14] Silvia Hamui Sutton, *El sentido oculto de las palabras en los testimonios inquisitoriales de las Rivera: judaizantes de la Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

[15] Hamui, *El sentido oculto*..., p. 235.

de Rivera fue hallada muerta en su celda. El médico dijo que María había muerto porque se había obstinado en no comer. Blanca de Rivera, la madre, también murió durante su encarcelamiento.

Los verdugos se valieron de intrigas para sembrar la discordia en la comunidad judía. Como lo ha descrito acertadamente Silvia Hamui Sutton, "las acusaciones iban de ida y vuelta destruyéndose unos a los otros, beneficiando sólo a los verdugos".[16] En el caso de Margarita de Rivera, ella "asumió y enfrentó su papel de traidora, sacando provecho de su cooperación ante los inquisidores".[17] En la situación extrema que enfrentaba, Margarita de Rivera incluso declaró en contra de su madre y sus hermanas.

El 7 de noviembre de 1643 Margarita de Rivera pidió audiencia "para confesar un delito grande que ha cometido, que por serlo tanto ha tenido horror y vergüenza de decirlo hasta la ocasión presente".[18] La judaizante se hallaba "temerosa del grande castigo que en ella se debía hacer y por haber oído decir que los que le cometen tienen pena de muerte".[19] Sin embargo, ella pedía que se le permitiera confesar el crimen, pues tenía "ánimo de salvar su alma y convertirse de veras a la ley de nuestro señor Jesucristo".[20] En esa audiencia, Margarita confesó que ella y algunos miembros de su familia habían ultrajado en diferentes ocasiones una imagen escultórica de Cristo crucificado. Margarita recordó en orden cronológico las numerosas ocasiones en las que ultrajó la imagen del crucificado, tanto "de obra y palabra". Margarita de Rivera declaró primeramente cómo llegó esa imagen a su familia: su primo, el judeoportugués Miguel Núñez de Huerta, había comprado la escultura "habrá diez y seis años, poco más o menos". Mas no la había adquirido para honrarla, sino para maltratarla de palabra: "y entre los dos decían al santo crucifijo muchas blasfemias y oprobios, como son vituperándole y llamándole hechicero, porque como no creían en él, así le aborrecían de todo

[16] Hamui, *El sentido oculto*..., p. 223.

[17] Hamui, *El sentido oculto*..., p. 223.

[18] Archivo General de la Nación (en adelante AGN), *Inquisición*, v. 408, f. 285.

[19] AGN, *Inquisición*, v. 408, f. 285.

[20] AGN, *Inquisición*, v. 408, f. 285.

su corazón, con implacable odio".[21] Margarita y su primo también utilizaron la imagen para maltratarla "de obra":

> Y un día que no se acuerda cuál fuese ni a qué hora, enojada esta confesante de un robo que le habían hecho al dicho Miguel Núñez, se concertó con él de vengarse en el santo crucifijo que estaba colgado en su cruz en una pared de su cuarto, y descolgándolo y desclavándole de la cruz esta confesante, entre ella y el dicho Miguel Núñez, teniéndole ambos en las manos esta confesante cogió una corregüela de cuero, que acaso encontró allí, y vuelto de espaldas el santo crucifijo ella misma le dio hasta cinco o seis azotes, con complacencia y consentimiento del dicho Miguel Núñez que a ello ayudaba, vengándose ambos del dicho robo, echando la culpa de él al santo crucifijo, maltratándole de obra y de palabra con tan sacrílego atrevimiento, el cual cometido lo metió en un baúl, a donde estuvo hasta que fueron y volvieron de San Luis, a donde estuvieron el tiempo que tiene declarado.[22]

De regreso en la ciudad de México, el crucifijo fue nuevamente ultrajado por Margarita en otras ocasiones, llevada por los problemas conyugales: "Y volviendo a esta ciudad y viviendo en las casas junto a San Gregorio, como el dicho crucifijo estaba en el baúl, vengaba en él algunos disgustos y pesadumbres que con el dicho Miguel Núñez tenía, y dos o tres veces cogió el santo Cristo y le arrojaba por los suelos, guardándolo después en el dicho baúl, maltratándole con las palabras que ha referido."[23]

En una ocasión posterior, Margarita de Rivera propinó al crucificado el mismo castigo que se daba a los esclavos:

> Y que hasta que se mudaron a las casas de la alcaicería, no hizo ninguna acción ni vituperio contra el santo crucifijo, sino fue en la dicha casa, a donde un día al cabo de seis o siete meses que vivieron en ella, un negro Manuel, marido de su negra Juliana, llamó de judías a esta confesante, su madre y hermanas, y esta confesante colérica y enojada, después de haber azotado a la dicha negra como

[21] AGN, *Inquisición*, v. 408, f. 285-285v.
[22] AGN, *Inquisición*, v. 408, f. 285v-286.
[23] AGN, *Inquisición*, v. 408, f. 286.

> a las once de la noche, se entró al aposento de labor a donde estaba el baúl, y sacando de él el santo crucifijo, le puso sobre un petate en el suelo, y llamando a su madre doña Blanca de Rivera y a su hermana Isabel, entre ambas a dos le tuvieron, y vuelto de espaldas el santo Cristo, esta confesante colérica le dio hasta cuatro o cinco azotes y después le arrojó, y la dicha su hermana Isabel lo metió en el baúl, y el azote con que le azotó fue uno de tres ramales de una correa misma, que Diego Correa su cuñado hizo para azotar al negrillo Perico, y al tiempo que le azotaba le injuriaba con muchas blasfemias, cooperando en todo las dichas su madre y hermana.[24]

Margarita de Rivera declaró que después de esa ocasión el crucificado fue azotado "otras cinco veces". De esas cinco ocasiones, en dos o tres nuevamente participaron su madre y su hermana Isabel, usando el mismo azote, en tanto que en las ocasiones restantes "ella tan solamente le azotó con cólera por cualquier disgusto por pequeño que fuese, y por el aborrecimiento y odio que le tenía como pérfida judía que no creía en él, ni le veneraba por lo que representaba, antes por un embustero, hechicero, don Manuel descabellado, blasfemias y oprobios con que le baldonaba".[25]

El Cristo, después de haber sido maltratado reiteradamente, perdió uno de los brazos. Margarita de Rivera declaró:

> Y que con los malos tratamientos que hacía al santo Cristo se le despegó el brazo izquierdo que andaba rodando por los suelos, y ya porque no entrase alguien y lo viese, o por la mala voluntad que le tenía y que no se acabasen de consumir los pedazos del santo Cristo, según los golpes que le dio arrojándole por los suelos, y porque fray Juan de Espíndola de la orden de san Agustín dijo en su casa alguna vez de las que en ella entró, que se habían de quemar los pedazos de las imágenes, si bien por manos de sacerdotes y en una iglesia, esta confesante cogió el dicho brazo y le quemó en la chimenea, de que tuvieron noticia la dicha su madre y hermanas.[26]

[24] AGN, *Inquisición*, v. 408, f. 286-286v.
[25] AGN, *Inquisición*, v. 408, f. 286v.
[26] AGN, *Inquisición*, v. 408, f. 287-287v.

En el momento en el que Margarita de Rivera solicitó la audiencia, la escultura se encontraba en poder de los inquisidores, quienes después de haber escuchado la confesión de la judaizante "mandaron traer del secreto un Santo Crucifijo que en él estaba".[27] La judaizante, al ver la imagen, dijo "que el santo Cristo que se le ha mostrado es verdaderamente el suyo, y el que ella, como mala y sacrílega, ha vituperado y azotado en compañía del dicho Miguel Núñez y de las dichas su madre doña Blanca y hermana doña Isabel de Rivera".[28] Margarita, "exigiéndole en las manos hizo la demostración de cómo le tenían para azotarle, y con muchas lágrimas le besó muchas veces, pidiéndole perdón de las ofensas que de palabra y obra le ha hecho, con muchas señales de dolor y arrepentimiento del grave y atroz delito que en ello cometió".[29] Margarita de Rivera dijo además

> que el brazo izquierdo que le falta es el que ella quemó como lo tiene confesado, y que es milagro y lo tiene por tal, que el santo Cristo esté tan entero, con tantos y tan malos tratamientos como ella le ha hecho, y ha querido su divina Majestad que haya parecido para que sea testigo de sus gravísimas culpas, y espera en su misericordia que se las ha de perdonar, porque le reconoce por verdadero hijo de Dios, y que por ella nació y murió para redimirla y salvarla.[30]

A través de su declaración, Margarita de Rivera involucró en los hechos sacrílegos a su madre y su hermana Isabel. Días después de su declaración, específicamente en la mañana del 14 de noviembre, "los dichos señores inquisidores mandaron traer de la cámara del secreto un santo crucifijo de madera, de una cuarta de largo, muy maltratado, con un brazo menos".[31] La escultura fue mostrada a Isabel de Rivera, quien admitió "que era el mismo Cristo que tenían en su casa en el baúl",[32] mas negó que hubiera participado en los actos de maltrato a la imagen. Isabel sostuvo

[27] AGN, *Inquisición*, v. 408, f. 288.
[28] AGN, *Inquisición*, v. 408, f. 288.
[29] AGN, *Inquisición*, v. 408, f. 288.
[30] AGN, *Inquisición*, v. 408, f. 288-288v.
[31] AGN, *Inquisición*, v. 396, f. 193v-194.
[32] AGN, *Inquisición*, v. 396, f. 194.

que "no ha pasado lo que falsamente le imputan de haberle azotado ni maltratado, antes lo ponía junto al espejo con una toquita verde".[33] Los inquisidores instaron a Isabel para que "descargase su conciencia y confesase la verdad, advirtiéndole que el mayor testigo que contra sí tenía era la hechura de este santo Cristo que tenía ante sus ojos".[34]

En la tarde de ese mismo día, Isabel de Rivera pidió audiencia para confesar la verdad. Isabel declaró "que es verdad que esta confesante como mala cristiana y pérfida judía, con su hermana Margarita, cogieron unas tres o cuatro veces, así en las casas de Peñalosa como en las de la alcaicería, a la hechura del santo Cristo que le fue enseñada esta mañana".[35] Isabel de Rivera confesó en una ocasión "sacándolo del baúl donde le tenían, cada una de por sí teniéndole en la mano izquierda, con un azote de cuero de un ramal delgadito, le azotaron en las espaldas y entre las piernas, sin contar los azotes, que le parece pasarían de doce cada vez".[36]

Por otro lado, debemos señalar que Solange Alberro publicó parte de un documento, conservado en el Archivo Histórico Nacional de España, que revela que los inquisidores pretendieron celebrar actos de desagravio en honor al crucificado azotado por las Rivera:

> Suplicamos a vuestra alteza nos mande avisar [...] qué demostraciones públicas hemos de hacer en desagravio de la Majestad divina y si hemos de poner algunos padrones en las casas donde se cometió tan grave delito, porque toda demostración, así en el castigo de los reos como en desagraviar a tan grande señor, será de ejemplos para tierras tan nuevas donde jamás ha sucedido otro tanto, y servirá de ejemplo a los indios recién convertidos y de temor a los hebreos y cederá en honra a nuestra nación española [...][37]

Ignoro si se efectuaron los actos de desagravio en honor de la imagen ultrajada por las Rivera. Hasta el momento, no he localizado

[33] AGN, *Inquisición*, v. 396, f. 194.
[34] AGN, *Inquisición*, v. 396, f. 194.
[35] AGN, *Inquisición*, v. 396, f. 195.
[36] AGN, *Inquisición*, v. 396, f. 195v.
[37] Alberro, *Inquisición y sociedad...*, p. 574.

noticias al respecto. Sin embargo, en la historia de la renovación del Señor de Santa Teresa, de Alonso Alberto de Velasco, publicada por primera vez en 1688, hay una noticia singular. En el capítulo XIII de esa obra, intitulado "Tercera exaltación de la divina misericordia, en haber limpiado y purificado esta ciudad y reino de la herejía y maldita secta de los judaizantes", el autor afirma que "los judíos tienen tanto odio y aborrecimiento a Cristo crucificado [...] que cuantas blasfemias y abominaciones puede inventar su malicia, tantas profiere y ejecuta contra Cristo señor nuestro y sus santas imágenes, su perfidia diabólica".[38] El autor no duda que los judaizantes de la Nueva España hubieran maltratado imágenes de Cristo, y como prueba de ello menciona "una de ellas que está en la puerta del sagrario del oratorio de mi padre san Felipe Neri, que se halló en casa de un judío metida en una arca, entre viles y despreciables trastes".[39] ¿Habrá sido esa imagen la que se halló en el baúl de las Rivera?

Hasta el momento no ha sido posible precisar el paradero del crucificado ultrajado por las Rivera. En cambio, se han ubicado otras imágenes de Jesucristo relacionadas con un judaizante que fue procesado casi medio siglo después de la "gran complicidad". Las imágenes a las que me refiero se encuentran en la ciudad de Puebla de los Ángeles y están relacionadas con un judaizante llamado Diego de Alvarado.

La primera imagen se encuentra en la catedral angelopolitana. Se trata de un cuadro pasionario anónimo en el que se representó a Cristo después de haber sido flagelado. Se observa a Jesús sentado, en el interior de una habitación sombría. En el lado izquierdo, al fondo, está la columna en la que Cristo había sido azotado. Recientemente, esta obra formó parte de la exposición *Ecos. Testigos y testimonios de la catedral de Puebla*, la cual se exhibió en el Museo Amparo de dicha ciudad. Cuando se trasladó el cuadro a la exposición, el doctor Pablo Amador Marrero halló una inscripción en la parte posterior de la obra. La inscrip-

[38] Alonso Alberto de Velasco, *Historia de la milagrosa renovación de la soberana imagen de Cristo nuestro señor crucificado...*, México, Calle de la Palma núm. 4, 1845, p. 105.

[39] Velasco, *Historia de la milagrosa renovación...*, p. 109.

ción nos informa: "A esta Santa Ymagen de N. S$^{r}$. J.x$^{to}$. ultrajaba, escupía, y apagaba en sus piernas, y pies el Puro de Tabaco q$^{e}$. chupaba Diego de Alvarado (de quien era) alias Muños: de nación Portuguéz, nat$^{l}$. de la Ciudad de Popayán en los Reynos del Perú y Ven$^{o}$ de esta Ci$^{u}$dad de la Puebla de los Ang$^{s}$. HEREGE judaizante relajada su estatua, y huesos. Año de 1688."[40] Al observar con cuidado la pintura, advertiremos que, ciertamente, está quemada en tres zonas puntuales, específicamente en ambos pies y en una de las espinillas. En esas partes, la capa pictórica está prácticamente carbonizada y demasiado craquelada.

En el templo de las capuchinas de la misma ciudad se encuentra otro óleo en el que se representó a Cristo crucificado, aún vivo en la cruz (figura 1). También se trata de una obra anónima, al parecer demasiado repintada. Al igual que el cuadro catedralicio, la pintura del crucificado tiene una inscripción que nos informa que fue profanada por el judaizante Diego de Alvarado. La inscripción se encuentra al frente y dice: "Este Lienzo, de este Señor Crucificado, es el que tenía el Judío, Diego de Alvarado, sin marco, doblado en cuatro dobleces, en el cojín en que se sentaba." Debajo de esa inscripción hay otra que informa a los fieles sobre los beneficios espirituales que se habrían de obtener por orar ante el crucificado: "REZANDO UN CREDO ANTE ESTA SOBERANA IMAGEN SE GANA INDULGENCIA PLENARIA PARA LA HORA DE LA MUERTE" (figura 2).

Además de las dos pinturas mencionadas, hay noticias de que en el templo del convento de monjas de Santa Mónica de la misma ciudad de Puebla se veneraba un crucificado de marfil que supuestamente había pertenecido a Diego de Alvarado. El dominico Juan Villa Sánchez, en *Puebla sagrada y profana*, al referirse a "las más célebres imágenes" de la ciudad, menciona que:

> Hay también en el convento de Santa Mónica de religiosas agustinas recoletas, una imagen de marfil de poco más de una vara de Cristo crucificado, especialmente venerable por haber sufrido nuevas

[40] Agradezco al doctor Pablo Amador Marrero que me haya dado noticia de la existencia de esta obra, la cual acrecentó mi interés en las imágenes ultrajadas por judaizantes.

> injurias y tolerado nueva pasión en poder de un judío llamado Diego de Alvarado, que fue relajado en estatua. Esta santísima imagen tiene altar propio colocado en un bellísimo retablo en el cuerpo de dicha iglesia al lado del evangelio.[41]

Por otro lado, en la *Historia de la fundación de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España*, Mariano Fernández de Echeverría y Veytia se refirió a los retablos que ornamentaban el interior de la iglesia de Santa Mónica y señaló que "todos son muy curiosos, especialmente el segundo altar del lado del evangelio, en que está colocado un santo crucifijo de marfil, de poco más de media vara, que dicen haber sido de Diego de Alvarado, hereje judaizante [...] a quien castigó el Santo Oficio con la pena de fuego pertinaz".[42] La imagen de marfil estaba colocada "sobre una peana de plata muy primorosa, en su nicho, con mucho decoro y muy curiosamente adornado de flores, en desagravio de las injurias que dicen haberle hecho este hereje".[43]

Ciertamente, en el siglo XVII vivió en Puebla de los Ángeles un judaizante llamado Diego de Alvarado. La principal fuente para conocer su vida es la documentación del proceso inquisitorial que se siguió en su contra, el cual culminó en 1688. Diego de Alvarado fue encarcelado porque su hermano, que también practicaba el mosaísmo, se había presentado de forma voluntaria en el Santo Oficio de la Inquisición de Sevilla, para declarar que había "sido judaizante [y] observante de la ley de Moisés con creencia y pertinacia".[44] Cuando Diego de Alvarado llegó a la capital del virreinato después de haber sido aprehendido, su fisonomía fue descrita de la siguiente forma: "Y el dicho Diego de Alvarado es un hombre de buen cuerpo, abultado de cara algo moreno de rostro, la barba entrecana, ojos pardos, la nariz abultada, poco pelo negro,

[41] Juan Villa Sánchez, *Puebla sagrada y profana. Informe dado a su muy ilustre ayuntamiento el año de 1746*, Puebla de los Ángeles, José María Campos, 1835, p. 36.

[42] Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, *Historia de la fundación de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España, su descripción y presente estado, libro II*, Puebla, Altiplano, 1963, p. 465.

[43] Fernández, *Historia de la fundación...*, p. 465.

[44] AGN, *Inquisición*, v. 644, f. 356.

abierto de calva, con una señal de herida sobre la ceja izquierda, y en la mano derecha un lunar grande negro y abultado de cuerpo."[45]

En la inscripción del cuadro catedralicio se dice que Diego de Alvarado fue "natural de la ciudad de Popayán en los reinos del Perú". Efectivamente, Diego de Alvarado era originario de esa ciudad. Así lo manifestó en una de sus declaraciones:

> Dijo que desde niño hasta de edad de veinticinco años, poco más o menos, y en el santo baptismo le pusieron nombre de Diego, y se nombró y llamó hasta dicho tiempo de veinticinco años Diego Muñoz, y desde él en adelante se ha nombrado y firmado Diego de Alvarado, por causa de que su madre se llamaba Sebastiana Pérez de Alvarado y que es natural de la ciudad de Popayán en los reinos del Perú, y que es de edad de cincuenta y siete años poco más o menos, y que su ejercicio es comerciante.[46]

Diego de Alvarado además confesó que tenía ascendencia portuguesa, lo cual también es mencionado en la inscripción del cuadro de la catedral angelopolitana: "Dijo que su abuelo materno se llamó Gonçalo Pérez Pantaleón, natural del Reino de Portugal según éste entendió y oyó decir en dicha ciudad de Popaian en donde murió, de edad de más setenta años."[47]

De acuerdo con sus declaraciones, a la edad de veinticinco años Diego de Alvarado partió de Popayán a España, en donde se reunió con su hermano Pedro. Ambos decidieron regresar a Popayán, pero como no hubo galeones que se embarcaran a esa ciudad, decidieron viajar a Veracruz. Ya en las costas del golfo de México, Diego de Alvarado no regresaría nunca más a la ciudad que lo había visto crecer. A partir de entonces, la Nueva España se convertiría en su nueva patria.

Con base en la documentación, además de las declaraciones de su hermano, hubo un episodio coyuntural que incriminó a Diego de Alvarado: se ordenó a un médico y a un cirujano para que "viesen, reconociesen y catasen la persona de un hombre que

[45] AGN, *Inquisición*, v. 644, f. 454.
[46] AGN, *Inquisición*, v. 644, f. 457.
[47] AGN, *Inquisición*, v. 644, f. 458v.

se les mostrará en la cárcel número veinticuatro, según su profesión y arte, para saber si dicho hombre está circuncidado o retajado, como lo acostumbran [...] los judíos que observan y guardan la ley de Moisés".[48] El reo de la cárcel veinticuatro era precisamente Diego de Alvarado. El médico y el cirujano declararon que efectivamente el preso tenía una cicatriz en el miembro viril, misma que les pareció "haberse hecho con instrumento cortante".[49] Ante la acusación, Diego de Alvarado negó de forma contundente que se hubiera practicado la circuncisión. Explicó que "lo que ha pasado es que siendo este muchacho de edad de catorce años poco más o menos, estando en dicha ciudad de Popayán se juntó éste y tuvo acto carnal con una india que servía en casa de doña Beatriz de Noguera, madrina de baptismo de éste, y en dicho acto se le rompió y desgarró el frenillo del miembro viril, de que le salió mucha sangre y le quedó en él una señal como cortadura por la parte del frenillo y que en dicho miembro no tiene ni ha tenido otra señal, ni ha sido circuncidado".[50]

Diego de Alvarado murió sin que hubiera finalizado el proceso inquisitorial que se seguía en su contra. El judaizante fue hallado muerto en su celda el 9 de septiembre de 1683. Ante la muerte del reo, "habiendo considerado la calidad de esta causa y su gravedad, y que parece que por lo que resulta de ella contra dicho Diego de Alvarado no estar en estado de podérsele dar sepultura eclesiástica", por lo que se determinó que "por ahora sean enterrado el cuerpo de dicho Diego de Alvarado en dichas cárceles secretas, en el corral de ellas en lugar señalado".[51]

A pesar de haber muerto, Diego de Alvarado fue hallado culpable del delito de judaísmo. El 8 de febrero de 1688, en la iglesia del convento de Santo Domingo de la ciudad de México se celebró

[48] AGN, *Inquisición*, v. 644, f. 483.

[49] AGN, *Inquisición*, v. 644, f. 483.

[50] AGN, *Inquisición*, v. 644, f. 495. Sobre la práctica de la circuncisión entre los judaizantes, véase Silvia Hamui Sutton, "La circuncisión como marca de identidad entre los judaizantes de la Nueva España", en Antonio Rubial García y Doris Bieñko de Peralta (coords.), *Cuerpo y religión en el México barroco*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2011, p. 207-220.

[51] AGN, *Inquisición*, v. 644, f. 575.

un "auto particular de fe", en el que fue sacada una estatua que lo representaba, "la cual y sus huesos, fueron entregados a la justicia y brazo seglar, y quemados públicamente en detestación de tan graves y grandes delitos".[52] Cabe señalar que en el expediente del proceso inquisitorial seguido en contra de Diego de Alvarado nunca se menciona que haya ultrajado imágenes religiosas. Ante la discrepancia de lo que se lee en dicho proceso con las inscripciones de los cuadros poblanos, surgen dudas e interrogantes que por ahora no es posible esclarecer. Es indudable que, por lo menos el cuadro catedralicio, fue quemado deliberadamente. Así lo expresan las "heridas" en los pies de Cristo y en una de sus espinillas.

Creo que son muy reveladoras las palabras con las que se expresó Mariano Fernández de Echeverría y Veytia en su *Historia de la fundación de la Puebla*... Considero que, veladamente, manifestó dudas respecto de las historias que se contaban en torno del crucificado de marfil de Santa Mónica. Si Veytia hubiera estado completamente seguro de la veracidad de esa historia, no hubiera escrito que en el retablo estaba un crucifijo "*que dicen* haber sido de Diego de Alvarado". Tampoco hubiera escrito que se veneraba a esa imagen "en desagravio de las injurias *que dicen* haberle hecho este hereje".[53]

Más allá de estas interrogantes, las imágenes supuestamente ultrajadas por Diego de Alvarado seguramente fueron utilizadas para robustecer la creencia de que los judíos aborrecían a Cristo y cometían sacrilegios con sus imágenes. No cabe duda que las imágenes que "pertenecieron" a Diego de Alvarado tuvieron un efecto propagandístico. Seguramente, los fieles del siglo XVIII que las observaron se sintieron conmovidos al conocer los sacrilegios que se habían cometido con ellas. Como lo expresó el religioso dominico Juan Villa Sánchez en *Puebla sagrada y profana*, el crucificado de marfil de Santa Mónica había padecido una "nueva pasión". Seguramente, los fieles que contemplaron el cuadro catedralicio no podían evitar relacionar las quemaduras en los pies de Cristo con las heridas que le produjeron los clavos cuando lo crucificaron.

[52] AGN, *Inquisición*, v. 644, f. 603.
[53] Las cursivas son mías.

## *Conclusiones*

El cristianismo tejió durante el Medievo diferentes acusaciones en contra de los judíos. Algunas son totalmente infundadas, como la creencia de que cometían infanticidios rituales con niños cristianos. Prácticamente todos los investigadores que se han ocupado del tema han coincidido en señalar que se trata de calumnias apoyadas en pruebas endebles. Los señalamientos que acusaban a los judíos como profanadores de imágenes, en cambio, tienen un fundamento real: el rechazo inmemorial de la religión judía hacia las imágenes de culto.

Para los judaizantes de la Nueva España —Margarita de Rivera y su familia, entre ellos—, ultrajar imágenes sagradas reafirmaba su identidad como practicantes de una religión distinta a la profesada por el grueso de la población. En otras palabras, el sacrilegio permitió a los "observantes de la ley de Moisés" reconocerse a sí mismos como un grupo cultural distinto dentro de la sociedad virreinal. Sea como haya sido, en la memoria colectiva pervivió la creencia de que los judaizantes que fueron procesados durante la "gran complicidad" ultrajaron imágenes de Cristo, y la historia de la renovación del Señor de Santa Teresa, de Alonso Alberto de Velasco, es prueba fehaciente de ello.

Por otro lado, hay preguntas aún sin respuesta. Me refiero específicamente al caso de Diego de Alvarado. En la documentación del proceso inquisitorial que se siguió en su contra, el judaizante nunca fue señalado de haber ultrajado imágenes sagradas. ¿Cómo es que se creó el mito del Diego de Alvarado que injurió imágenes de Cristo? Más allá de estas interrogantes, podemos estar ciertos de una cosa: los judaizantes fueron el prototipo de profanador de imágenes dentro de la sociedad virreinal. Los judaizantes dentro de la sociedad novohispana encarnaron al enemigo del catolicismo cercano y a la vez oculto, mimetizado dentro de ella, que a diferencia de otras categorías de "herejes" hablaba la misma lengua —el castellano— y simulaba practicar el catolicismo.




Figura 1. Anónimo novohispano, *Cristo crucificado*, siglo XVIII (?).
Templo de las Capuchinas, INAH, Puebla (México). Fotografía: Guillermo Arce Valdez




Figura 2. Anónimo novohispano, *Cristo crucificado* (detalle), siglo XVIII (?).
Templo de las Capuchinas, INAH, Puebla (México). Fotografía: Guillermo Arce Valdez

# LOS RETRATOS DE VASCO DE QUIROGA: IMAGEN Y MEMORIA

MÓNICA PULIDO ECHEVESTE
Universidad Nacional Autónoma de México
Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia

En 1780, más de doscientos años después del fallecimiento de Vasco de Quiroga, primer obispo de la diócesis de Michoacán, el cronista jesuita Francisco Xavier Clavijero señalaba en su *Historia antigua de México* lo vivo que se encontraba su recuerdo entre los indios:

> La memoria de tantos beneficios se conserva tan viva en aquellos naturales, después de pasados dos siglos, como si todavía viviese su bienhechor. El primer cuidado que tienen las Indias, cuando sus hijos empiezan a hacer uso de la razón, es hablarles de Tata Don Vasco (así lo llaman todavía por el amor filial que le conservan), declarándoles lo que hizo a favor de su nación, enseñándoles su retrato, y acostumbrándolos a no pasar nunca delante de él, sin arrodillarse.[1]

El día de hoy, a 450 años de su fallecimiento, la figura de *Tata Vasco* parece conservar toda su vitalidad, tanto en el imaginario regional como en las numerosas páginas que historiadores y cronistas han dedicado al oidor y obispo en sus distintas facetas de venerable benefactor, héroe cultural o singular humanista. Sin embargo, sorprende la casi nula atención que hasta ahora se ha prestado a sus retratos, tan caros al ejercicio de la memoria según el relato del padre Clavijero. Dentro del ámbito académico, las imágenes del obispo se han utilizado como simples ilustraciones,

[1] Francisco Xavier Clavijero, *Historia antigua de México,* Londres, Ackermann Strand, 1826, t. II, p. 342.

sin cuestionar siquiera su temporalidad. Propongo aquí un análisis de la efigie y la memoria de Vasco de Quiroga que, desde el cruce de la historia del arte y la historia cultural, examine dos retratos del obispo en apariencia muy similares, cotejándolos con las noticias de los cronistas y de los documentos de la época, con el fin de entender de qué manera estos "verdaderos retratos" funcionaron como "lugares de la memoria" donde las corporaciones de indios y españoles construyeron una identidad corporativa cimentada sobre la historia fundacional del obispado y la provincia.

## *De oidor a obispo*

Vasco de Quiroga (Madrigal de las Altas Torres, *ca.* 1470-Uruapan, 1565) llegó a la Nueva España en 1531 como miembro de la Segunda Audiencia, presidida por Sebastián Ramírez de Fuenleal.[2] En 1533, el abogado, especialista en derecho canónico, fue comisionado para visitar la provincia de Michoacán y restablecer la concordia entre los españoles y los indios de Tzintzuntzan, pues las campañas militares de Nuño de Guzmán (presidente de la Primera Audiencia) y el asesinato de su último señor, el *cazonci* Tzintzincha Tanganxoan, habían minado el endeble pacto de paz establecido por el capitán Cristóbal de Olid en los primeros años de contacto.[3] Su elección obedecía a su reconocido perfil caritativo y probada formación en el campo jurídico. En palabras de Sebastián Ramírez de Fuenleal, Quiroga era ideal para "ocuparse en lo de Michoacán y en la vista de la tierra, porque es virtuoso y muy celoso de la conversión y conservación de los Indios".[4]

En los seis meses que permaneció en la provincia, Quiroga negoció con los principales de Tzintzuntzan su conversión al

[2] Rafael Aguayo Spencer, *Don Vasco de Quiroga. Taumaturgo de la organización social*, México, Oasis, 1970, p. 14-17.

[3] Sobre los primeros años de contacto y el establecimiento de un nuevo orden político y social en Michoacán, véase Rodrigo Martínez Baracs, *Convivencia y utopía. El gobierno indio y español de la "ciudad de Mechuacan", 1521-1580*, México, Fondo de Cultura Económica/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2005.

[4] Real Academia de la Historia de Madrid (RAHM), 9-4841, f. 43.

cristianismo, logrando el establecimiento de una nueva alianza con Antonio de Huitziméngari y Pedro Cuinierángari, el primero hijo del *cazonci* y el segundo su "hermano", quienes se convirtieron en los "primeros gobernadores" de los naturales.[5] Con el fin de combatir los estragos de la peste y la descomposición social, el oidor propuso la creación de un hospital-pueblo como el que había intentado antes en Santa Fe de México, prototipo ideal de la nueva vida política y espiritual que debían llevar los naturales. La idea fue bien recibida y en 1533 quedó fundado el hospital de Santa Fe de la Laguna, en tierras donadas por los indios.[6]

Al regresar de su comisión, Vasco de Quiroga se dirigió a la Corona para informar sobre su visita. Exaltó, por un lado, la riqueza de la provincia y la fertilidad de sus tierras y, por el otro, la gran falta de "policía" por andar indios y españoles "muy derramados por los campos sin tener conversación alguna unos con otros". En respuesta, Carlos V emitió en 1534 una cédula en la que ordenaba la fundación de la ciudad de Mechuacan. Esta orden convertía a Tzintzuntzan, sede de la corte del antiguo señorío, en una ciudad cristiana. En 1536, el papa Paulo III erigió el obispado de Michoacán bajo la advocación de san Francisco, eligiéndose como obispo a fray Luis de Fuensalida, el octavo de los doce apóstoles americanos. El franciscano rechazó el cargo, de modo que le fue ofrecido al oidor Vasco de Quiroga, que fue elegido como primer obispo, a pesar de que no poseía órdenes sacerdotales. El proyecto episcopal dio entonces un giro hacia el muy particular humanismo quiroguiano, muy distinto del

[5] El orden político y social del Michoacán virreinal se construyó a partir de la entrega "pacífica y voluntaria" que el *cazonci* Tanganxoan II hizo de su reino a Hernán Cortés por medio del capitán Cristóbal de Olid, aunque algunas tradiciones hablan de un encuentro entre Cortés y el *cazonci* en Coyoacán. Este *pactum subjetionis* era rememorado en la fiesta del Pendón del día de San Pedro, en una capilla construida a devoción de Antonio de Huitziméngari y Pedro Cuinierángari. La ceremonia copiaba el discurso de la fiesta de San Hipólito de México y fue invocado continuamente como argumento que legitimaba el poder de la nobleza indígena. Mónica Pulido Echeveste, *Las "Ciudades de Mechuacan": nobleza, memoria y espacio sagrado en la disputa por la capitalidad. Tzintzuntzan, Pátzcuaro, Valladolid. Siglos XVI-XVIII*, tesis de doctorado en Historia del Arte, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014, p. 136-143.

[6] Martínez Baracs, *Convivencia y utopía*..., p. 217-219.

programa evangelizador de los franciscanos. Quiroga desplazó su sede catedral de Tzintzuntzan al "cercano barrio" de Pátzcuaro y cambió la advocación por la de Cristo Salvador.[7]

Desde 1538, cuando tomó posesión de la mitra, y hasta 1565, año de su muerte, Vasco de Quiroga gobernó la extensa diócesis convirtiéndose en el "padre político y espiritual" del antiguo Michoacán. Después de su fallecimiento, acaecido durante la visita pastoral que realizaba en Uruapan, el cabildo eclesiástico condujo el venerable cuerpo hasta Pátzcuaro y sepultó sus restos en la iglesia que servía como catedral provisional.[8] Terminada la primera nave de la catedral planeada por Vasco de Quiroga, el antiguo templo de adobe fue entregado a la Compañía de Jesús, establecida en Pátzcuaro en 1573. Una vez que se autorizó el traslado de la sede episcopal a la vecina ciudad de Valladolid, los capitulares pretendieron llevar consigo los restos del obispo hasta su nueva catedral, pero cuando en 1580 trataron de exhumar los huesos, los aguerridos naturales los defendieron con arcos y flechas, disuadiéndolos de su intento.[9]

Los restos mortales del obispo Quiroga fueron colocados en un nicho de doble cara, al lado izquierdo del presbiterio del templo de la Compañía, de modo que fueran visibles desde el altar y desde el interior de una pequeña capilla a la que se accedía por el lateral de la iglesia. Los jesuitas de Pátzcuaro quedaron así convertidos en aliados de los indios y guardianes del *corpo santo* y de la memoria quiroguiana. Según Francisco Arnaldo de Yssasi, cronista de mediados del siglo XVII, a un costado del sepulcro se dispuso un retrato supuestamente tomado del natural que representaba al obispo difunto "en el traje mismo en que fue sepultado", mandado a hacer con el fin de "satisfacer los piadosos deseos de

[7] Benedict Warren, "Información de don Vasco de Quiroga sobre el asiento de su iglesia catedral, 1538", en *La conquista de Michoacán. 1521-1530*, Morelia, Fimax Publicistas, 1977, p. 440-441.

[8] Martínez Baracs, *Convivencia y utopía...*, p. 384.

[9] Este episodio fue recogido por Francisco de Florencia casi cien años después de ocurrido, pero podemos suponer que se informó entre los jesuitas de Pátzcuaro que conservaban esta historia por tradición oral. Francisco de Florencia, *Historia de la Provincia de la Compañía de Jesús de Nueva España*, México, Academia Literaria, 1955, p. 231.

sus amantes y amados indios, que le querían ver aun después de muerto pues está puesto allí mismo donde descansan sus cenizas".[10] El cuadro de exequias del que habla Ysassi ha desaparecido; sin embargo, la noticia de su existencia nos ayuda a entender mejor los retratos conservados.

## *Los retratos del obispo*

En la actualidad, sobreviven nueve retratos del obispo Vasco de Quiroga procedentes de la época virreinal: cinco de ellos (los que se encuentran en la catedral de Morelia, el hospital de Santa Fe de México, la Basílica de Nuestra Señora de la Salud, el templo de San Francisco de Uruapan y el Museo Regional Michoacano) lo representan de cuerpo entero. Todos ellos cumplen con las características de los retratos cortesanos o "de aparato", en los que se incluyen los atributos de su rango, como el escudo de armas y la mitra, en un escenario enmarcado por una mesa y un dosel. Otros tres (conservados en el hospital de Santa Fe de la Laguna, el Centro Cultural de la Universidad Michoacana y la sala capitular de la catedral de Morelia) son retratos de medio cuerpo de formato oval. Por último, se cuenta uno más en la Basílica de Nuestra Señora de la Salud —considerado según la tradición como el más antiguo— que representa sólo el rostro.

Al compararlos, todos parecen citar una fuente visual común. En ellos se representa a Quiroga como un anciano de cabello escaso, frente amplia, un rostro surcado por profundas arrugas y con las mejillas excesivamente sombreadas que hacen destacar su prominente nariz y enmarcan los labios finos. Según Joseph Moreno, rector del Colegio de San Nicolás y su primer biógrafo formal, los huesos conservados y las pinturas antiguas proporcionaban un testimonio suficiente para reconstruir la contextura física de don Vasco:

[10] Francisco Arnaldo de Yssasi, "Demarcación y descripción del obispado de Mechuacan y fundación de su iglesia cathedral (1649)", *Bibliotheca Americana*, University of Miami Station Coral Globe, Miami, v. 1, n. 1, 1982, p. 94.

> Era de una estatura más que regular, como lo demuestran sus huesos que se conservan, las pinturas antiguas nos lo retratan calvo, de pelo cano, color pálido y moreno, por ventura contraído en los caminos que anduvo; y el semblante consumido, acaso por sus penitencias. Finalmente le ponen una muleta en la mano, que bien la necesitaría para sostenerse machina sobre que cargaban cosas tan graves.[11]

De los nueve retratos, sólo dos están firmados: el del Colegio de San Nicolás (ahora en el Museo Regional) por Diego de Cuentas, pintor que radicó en la Nueva Galicia, y el del Colegio de la Compañía de Pátzcuaro (que pasó a la Basílica de la Salud) de Manuel de la Cerda, vecino de la ciudad de Pátzcuaro. Ninguno de los nueve es obra de los reconocidos talleres establecidos en las ciudades de México o Puebla; sus facturas parecen, de hecho, obras de talleres locales que desde las periferias del virreinato satisfacían por bajos costos los encargos de sus clientes, sin poner demasiado empeño en la calidad de su pincel.[12] En el caso del retrato que perteneció a la sala capitular de la catedral vallisoletana, incluso ha sorprendido la reutilización de un retrato anterior, perteneciente al obispo Felipe Ignacio Trujillo y Guerrero (1713-1721). Al comprobar la impostura que la degradación de la capa pictórica ha dejado al descubierto, Nicolás León encontró "censurable [...] que el cabildo eclesiástico de Michoacán siga conservando esta ridícula caricatura de su *Protoparens*".[13] Aunque la reutilización bien podría tener un sentido simbólico, no ha dejado de extrañar que la catedral misma recurriera a una

[11] Joseph Moreno, *Fragmentos de la vida y virtudes de Vasco de Quiroga, primer obispo de esta Santa Iglesia Cathedral de Michoacán*, México, Imprenta del Colegio de San Ildefonso, 1766, p. 114.

[12] El retrato de Diego de Cuentas constituye, hasta cierto punto, una excepción. Es ésta la obra de mayor calidad pictórica; sin embargo, puede considerarse como una obra periférica. Además, muy probablemente fue pintada antes de 1709, cuando Cuentas radicaba aún en Valladolid. Sobre la cronología de su obra, véase María Laura Flores Barba, *Diego de Cuentas, pintor de entresiglos en la Nueva Galicia (1654-1744)*, tesis de maestría en Historia del Arte, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, p. 35.

[13] Nicolás León, *Don Vasco de Quiroga: grandeza de su persona y su obra*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1984, p. 221.

imagen reciclada y tan poco decorosa, quedando así como la culminación de un corpus de retratos de pobres cualidades estilísticas.

Para una historia del arte centrada por largo tiempo en la forma y el estilo, los retratos de Vasco de Quiroga carecían de interés. Sin embargo, lo fascinante de estas imágenes radica en su función, más que en sus cualidades pictóricas. Aunque los retratos de Vasco de Quiroga no fueron nunca tan abundantes como los del obispo Juan de Palafox, parece evidente que desde la segunda mitad del siglo XVII y durante todo el XVIII (ninguno de los retratos conservados procede del siglo XVI), la veneración de la memoria del obispo Quiroga como padre fundador se extendió por todo el obispado, despertando entre las principales corporaciones de indios y españoles de Pátzcuaro y Valladolid, así como los hospitales de naturales, el interés por poseer una de sus verdaderas efigies.

El principal motivo para encargar a un pintor un retrato de Quiroga fue, sin duda, el propósito de rendirle homenaje como fundador o benefactor. No obstante, resultaría vano reducir estos cuadros a meras expresiones del agradecimiento profesado por cada una de las corporaciones. Las razones por las que indios y españoles sintieron la necesidad de poseer un retrato pasados hasta doscientos años desde su muerte, así como los sitios en que fueron colocados y los públicos ante quienes fueron mostrados, nos revelan una relación entre imagen y memoria mucho más compleja.

A través de la comparación de dos retratos con características iconográficas y estilísticas muy similares, el primero en Pátzcuaro y el segundo en Uruapan, separados por poco más de una década, se evidencia que, aun en las coincidencias y en la evocación de lugares comunes, los intereses particulares de cada corporación hicieron que la relación entre los retratos y los sujetos que los contemplaban fueran diferentes y con funciones a modo. En la contemplación de ambos retratos se activaba una visión del pasado fundacional que debe ser entendida en los términos descritos por Pierre Nora: una memoria en constante evolución, abierta a la dialéctica del recuerdo y de la amnesia, inconsciente

de sus deformaciones sucesivas, vulnerable a todas las utilizaciones y manipulaciones, y susceptible de largas latencias y repentinas revitalizaciones.[14]

## *El retrato del colegio jesuita de Pátzcuaro*

Partícipe del espíritu contrarreformista, Vasco de Quiroga solicitó personalmente a Francisco de Borja, general de la Orden en Roma, el establecimiento de la Compañía de Jesús en la Nueva España. No obstante que la llegada de los primeros jesuitas a Pátzcuaro, en el año de 1572, fue posterior a la muerte del prelado, por respeto a su voluntad el cabildo les cedió el antiguo templo que había fungido como iglesia provisional.[15] Los jesuitas recibieron además el apoyo de uno de los bandos que, tras la muerte del último descendiente legítimo de don Antonio de Huitziméngari, se disputaron el poder. Don Juan Purúata y doña Beatriz de Castilleja donaron al colegio jesuita de Pátzcuaro algunas tierras, financiaron la construcción de nuevas casas y la reparación de la antigua catedral, obteniendo a cambio la legitimación necesaria para vencer a los defensores del bando contrario, representado por don Constantino Bravo Huitziméngari, hijo ilegítimo de don Antonio Huitziméngari.[16]

Los jesuitas supieron aprovechar bien el honor que significaba quedar como los depositarios de los restos de Quiroga. La donación del cabildo a los jesuitas, consistente en la iglesia, casas, huerta

[14] Pierre Nora, "Introduction", en *Les lieux de mémoire. I. La Republique*, Paris, Gallimard, 1997, p. XIX.

[15] Francisco Xavier Alegre, *Historia de la Compañía de Jesús en la Nueva España*, México, Imprenta de J. M. Lara, 1841, t. I, p. 133.

[16] Don Juan Purúata y doña Beatriz de Castilleja eran descendientes legítimos a pesar de que no los unía ningún lazo de sangre con Antonio de Huitziméngari y Sinsincha Tanganxoan. Constantino Bravo Huitziméngari era hijo ilegítimo de don Antonio, por lo que alegaba un lazo de sangre más fuerte. Sobre el conflicto de sucesión, véase Delfina Esmeralda López Sarrelangue, *La nobleza indígena de Pátzcuaro en la época virreinal*, Morelia, Morevallado editores, 1999, p. 48-205. Sobre la donación de las casas y la relación entre los jesuitas, Juan Purúata y Beatriz de Castilleja, véase Francisco Ramírez, *El Antiguo Colegio de Pátzcuaro*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1987, p. 102 y 118-120.

y un pequeño capital, le granjeó de manera póstuma al obispo el título tácito de patrono y fundador de su colegio. Como tal, el cuerpo gozaba del sufragio de misas y oraciones por el descanso de su alma y de la pequeña capilla que se abría a un costado del presbiterio, donde la conjunción entre el retrato de exequias del que hizo mención el cronista Arnaldo de Yssasi y las reliquias del obispo potenció la fama y sacralidad de las imágenes del prelado, dotando de autoridad a los retratos existentes como *vera effigies*.

La existencia de un retrato fúnebre autorizaba la creación de nuevas copias que reprodujeran de manera fiel la apariencia original del obispo. Así, aunque sólo el templo de la Compañía quedaba beneficiado con la presencia de la venerable sepultura, la "imagen verdadera" podía ser fielmente reproducida y de este modo transmitir y extender —al menos parcialmente— la fuerza del original.[17] Aun cuando en los retratos que conocemos se le representara vivo, el tono ceroso y la apariencia demacrada con la carne consumida sugieren que el modelo se encontraba ya en la cercanía de la muerte, haciendo a sus imágenes todavía más valiosas y efectivas. La capacidad taumatúrgica que se otorgaba a las *vera effigie* se potenciaba en los retratos mortuorios, pues las representaciones del santo durante el tránsito a la muerte poseían un valor cercano al de sus reliquias. De acuerdo con Javier Portus, "la imagen del difunto se convierte así en la *vera effigie* perfecta, pues refleja el momento en el que el personaje acaba de edificar a todos con su vida y con su muerte y se hace acreedor a la gloria eterna".[18]

En el año de 1755, los padres de la Compañía de Jesús de Pátzcuaro mandaron fabricar a Manuel de la Cerda un retrato del obispo Vasco de Quiroga, según se desprende de la información de la cartela (figura 1). Manuel de la Cerda, activo en la

[17] La problemática de los "verdaderos retratos" y su relación con el retrato de exequias está desarrollada de manera más extensa en Pulido Echeveste, *Las "Ciudades de Mechuacan..."*, p. 153-180.

[18] Javier Portus, "Retrato, humildad y santidad en el Siglo de Oro", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, v. 54, n. 1, 1999, p. 186.

ciudad de Pátzcuaro a mediados del siglo XVIII, provenía de una familia de artistas con una larga tradición local. El primero de la dinastía, Matías de la Cerda, fue un conocido escultor español que se asentó en la ciudad de Pátzcuaro en el siglo XVI y estableció un taller de imaginería ligera en caña.[19] De Manuel, en la Basílica de la Salud se conservan retratos firmados de los curas Juan Meléndez Carreño, Joseph Eugenio Ponce de León y del hermano Francisco Lerín, benefactores de la Virgen de la Salud, obras provenientes del antiguo convento de monjas dominicas de Pátzcuaro.

La obra que nos ocupa representa a Vasco de Quiroga con las vestiduras episcopales y acompañado de su escudo de armas, bajo un cortinaje de color verde, y estuvo probablemente destinada al aula mayor del colegio. Lo plano de los colores, en especial en la capa roja, acusa un posible repinte. El obispo sostiene un pequeño libro de oraciones con la mano izquierda, separando las páginas en un delicado gesto, como si apenas hubiera detenido la lectura. Una cartela en la esquina inferior izquierda, señala:

> El Venerable y Ilustrísimo Sr. Don Vasco de Quiroga Obispo De Michoacán cuyos respetables huesos se conservan en este Colegio en el Presbiterio de su Iglesia; cuyos deseos y súplicas enviadas a N. P. General San Francisco de Borja por mano de el Sr. Chantre de la Catedral de Pátzcuaro Don Diego Pérez Negrón; fueron las primeras diligencias que motivaron la venida de la Compañía de Jesús a estos Reinos. En su Testamento dejó sus Casas para Colegio de Estudios lo que verificó con el tiempo la misma Compañía. Manuel de la Zerda fecit. Año de 1755.

La cartela daba al cuadro el valor de un documento fundacional donde se enaltecía a Vasco de Quiroga como benefactor del colegio de Pátzcuaro y de toda la Compañía de Jesús, al informar sobre tres puntos relevantes: primero, que los "respetables huesos" del prelado se conservaban en el presbiterio mismo de la iglesia de la Compañía, entendiéndose su presencia como un

[19] Andrés Estrada Jasso, *La imaginería en caña: estudio, catálogo y bibliografía*, México, Al Voleo, 1975, p. 50-56.

argumento memorioso y ostensiblemente jurídico, que imprimía toda suerte de autoridad a la inscripción. En segundo lugar, el vínculo personal que existía entre san Francisco de Borja y el prelado michoacano, por cuyos "deseos y suplicas" se había logrado o al menos facilitado la expansión de la Compañía a toda América. Con ello se convertía al colegio de Pátzcuaro —una fundación por demás periférica dentro de la red de colegios jesuitas— en el guardián de una herencia histórica que atañía a toda la Compañía. Por último, el legado que por vía testamentaria había hecho de "sus casas para Colegio de Estudios" acreditaba la posesión de la iglesia excatedral por medio de la donación y elogiaba al colegio como legítimo heredero donde se cumplía cabalmente la última voluntad del obispo.

Valiéndose así de la posesión de los venerables huesos y del supuesto retrato de exequias, los jesuitas de Pátzcuaro se constituyeron como los defensores no sólo de la *vera effigie* sino de una "verdadera memoria" en torno al obispo, misma que sería bien aprovechada por los cronistas de la orden. Nada hace constar que el retrato fúnebre fuera mandado a hacer por los indios; por el contrario, todo apunta a que la obra fue comisionada por los jesuitas de manera póstuma para la capilla funeraria de su benefactor, interesados en convertir el templo de la Compañía en una suerte de mausoleo para la veneración del dilecto e insigne "fundador". Así lo muestran también las lacerías vegetales en lo alto de la nave de la iglesia, interrumpidas por los cuarteles del escudo de Quiroga, cuatro en cada costado (figura 2). El templo en su conjunto, con los retratos, el sepulcro y la decoración mural, constituía la contraparte visual del discurso escuchado en crónicas y sermones. El edificio era un agente elocuente, "orador de sí mismo", que expresaba en sus partes los mismos tropos y figuras que las metáforas y las analogías establecidas por poetas y oradores, instituyéndose como un lugar de la memoria donde todo se simboliza y se significa, cerrado en sí mismo y abierto a la vez a la resignificación constante.[20]

[20] Sobre la "arquitectura elocuente", véase Antonio Bonet Correa, *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximación al barroco español*, Madrid, Akal, 1990, p. 68.

*El retrato del hospital de indios de Uruapan*

El retrato del obispo Quiroga que se encuentra en la sacristía de la iglesia de San Francisco de Uruapan perteneció originalmente al hospital de naturales conocido como la Huatápera (figura 3). En su composición y elementos iconográficos es casi idéntico al retrato del colegio jesuita de Pátzcuaro, que podemos suponer fue tomado como modelo. En la versión uruapense, los rasgos del rostro son más pronunciados, insistiendo con sombras más definidas en las arrugas y el hundimiento de los ojos. El obispo apoya sobre la mesa una mano de dedos finos, descubriendo bajo la capa una manga de puntas de encaje. Las mismas se repiten en el borde de la túnica como muestra de un pintor un tanto más esforzado que Cerda en mostrar sus cualidades técnicas. La mesa sobre la que se encuentra la mitra es muy similar a la de su par, cubierta incluso por el mismo mantel de color verde que se pliega en el primer plano, descendiendo hasta la cartela.

De nuevo las inscripciones nos advierten sobre el sentido específico de la imagen. En la esquina inferior izquierda hay una cartela que dice:

> V. R. del Ilustrísimo y Venerable Señor Doctor Don Vasco de Quiroga, primer Obispo de Michoacán, quien gobernó 28 años prodigiosamente y a los 95 de su edad, estando en la visita de este Pueblo de Uruapan, en los altos de la convalecencia, de este Real Hospital en el cuarto que se alla inmediato, a la entrada del patio de la Guataperi o cocina, de este Respetable y Venerado lugar, la tarde del Miércoles 14 de marzo de 1565, pasó de esta vida a la eterna, quedando de su muerte todo Michoacán adolorido.

La inscripción proclama la intención de confirmar a la ciudad de Uruapan como un "teatro de la muerte" del venerable obispo, distinguiéndolo como un *locus* histórico y retentivo. La tradición concedía a la ciudad de Uruapan el honor de haber acogido al obispo en sus últimas horas. Aun cuando la memoria urbana estaba ligada a fray Martín de la Coruña (quien también gozaba de una fama de santidad y, según el cronista Alonso de la Rea, era el autor de las calles, los oficios y la paz entre los naturales),

con este retrato la ciudad homenajeaba la memoria del obispo como un medio para afianzar la tradición y legitimar la antigüedad del hospital de la Concepción.[21]

Sin embargo, una segunda inscripción nos pone sobre aviso acerca de una intencionalidad más precisa de la obra. En el borde inferior, con letras doradas, se lee "a devoción de Don Juan Montes". Juan Montes fue teniente de alcalde mayor en Uruapan en la segunda mitad del siglo XVIII, periodo durante el cual se suscitó una serie de rebeliones entre los indios: ante el conjunto de reformas que impulsó Carlos III, los ánimos de los naturales se fueron enardeciendo hasta estallar en una serie de violentos levantamientos que se extendieron rápidamente por el Bajío. Los principales núcleos de rebelión se ubicaron dentro del obispado de Michoacán, en las ciudades de Guanajuato, San Luis Potosí y Pátzcuaro. Según los estudios de Felipe Castro, la creación del estanco del tabaco, la modificación del sistema de administración y cobro de la alcabala, el reajuste del tributo de indios y mulatos, la instauración de las milicias provinciales y la expulsión de los jesuitas fueron los factores detonantes.[22]

En Pátzcuaro, las rebeliones estuvieron lideradas por el gobernador de los naturales, Pedro de Soria Villarroel (1700-1767), quien pretendía restablecer la dignidad y autonomía de la república de indios de Michoacán. A raíz de los atropellos que sufrieron los naturales en la leva de 1762, Soria se enfrentó al regidor Ignacio de Sagazola. En el año de 1766, la batalla legal devino en el encarcelamiento de Soria y en un amotinamiento que fue creciendo hasta convertirse en una rebelión que se extendió desde Pátzcuaro hasta Tierra Caliente. En diciembre de ese mismo año el teniente Juan Antonio Pita llegó a Uruapan con el fin de convocar a los empadronados para alistarse en las milicias provinciales. Un grupo de hombres armados, en su mayoría mulatos:

[21] Alonso de la Rea, *Crónica de la orden de Nuestro Seráfico Padre San Francisco de la Provincia de San Pedro y San Pablo de Mechuacan en la Nueva España*, México, El Colegio de Michoacán/Fideicomiso Teixidor, 1996, p. 109.

[22] Felipe Castro, *Movimientos populares en Nueva España. Michoacán. 1766-1767*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1990, p. 77 y siguientes.

> Violentó las puertas de las casas reales y sin darle siquiera tiempo de vestirse lo golpearon malamente y sacaron a la calle. Al son del repique de las campanas del hospital, el militar fue montado en un burro y paseado en ropas menores entre insultos, burlas y gritos de "Muera el rey, mueran los gachupines y muera el estanquero que no queremos estanco ni milicias".[23]

Los amotinados se dispersaron por intervención de los franciscanos y el teniente Pita fue abandonado a las afueras de la ciudad. Al día siguiente, Juan Montes y algunos otros vecinos lo escoltaron hasta el palacio episcopal de Valladolid ante el obispo Pedro Anselmo Sánchez de Tagle, quien trató de calmar a su grey y conseguir un indulto del virrey.[24]

Este amotinamiento fue sólo un precedente de las rebeliones que al año siguiente se extendieron por todo el obispado, implicando principalmente a indios y mulatos. En 1767, después del motín iniciado en Pátzcuaro, Juan Antonio de Castro (quien ya había dirigido un levantamiento contra el alcalde mayor en Apatzingán) y Lorenzo Arroyo "el Meco", seguidores del gobernador Soria Villarroel, convocaron a los indios y la "gente de razón" de Uruapan a sublevarse "entre gritos de ¡Viva el rey indiano! y ¡Muera el mal gobierno!" Castro y Arroyo acudieron al gobernador indígena Juan Alonso Quepee, conminándolo a participar en la expulsión de los "ultramarinos", con pena de muerte a aquellos que se resistiesen.[25]

Ante los desórdenes de la turba incontrolable, el teniente Montes huyó a Valladolid junto con el hacendado Agustín de Solórzano, "abandonando casas, intereses y familias".[26] Cuando los dirigentes Castro y Arroyo cayeron, Quepee buscó exculparse, rogando al obispo que intercediera por su integridad y la de sus oficiales de república, reconociendo su culpabilidad como "ovejas descarriadas" que requerían de su pastor para ser conducidas de vuelta al rebaño y, al mismo tiempo, acusando al ya arrepentido

[23] Castro, *Movimientos populares…*, p. 108.
[24] Castro, *Movimientos populares…*, p. 109.
[25] Castro, *Movimientos populares…*, p. 109.
[26] Castro, *Movimientos populares…*, p. 126-128.

Soria de haberlos comandado. A su regreso, Montes detuvo al gobernador Quepee y a sus regidores, quienes enfrentaron el mismo destino que el gobernador de Pátzcuaro: fueron colgados en la horca para escarmiento del pueblo.[27]

El retrato del obispo Quiroga fue mandado a hacer "a devoción de Don Juan Montes", con el fin explícito de ser colocado en el hospital, centro de la vida social y política de los naturales de Uruapan. Como teniente de alcalde mayor, Montes era responsable de la conservación del orden y la "buena policía" entre los españoles y los indios. Aunque el cuadro no está fechado, podemos suponer que fue un encargo posterior a 1767 que habría pretendido actuar como un mecanismo simbólico de advertencia y recomposición social con el que el teniente buscó restablecer el orden perdido entre los indios arrepentidos, a la vez que recuperaba su autoridad.

La eficacia de la imagen de Vasco de Quiroga como instrumento de concordia se debía a que tanto los naturales como las autoridades políticas y eclesiásticas reconocían en el primer obispo a un fundador que había logrado introducir con tal éxito la fe y la buena policía que sus enseñanzas seguían vivas. Así lo demostraban el amor hacia su persona, la fidelidad hacia sus instituciones y el respeto a sus ordenanzas. La participación del obispo Sánchez de Tagle como mediador durante las rebeliones hacía eco en la imagen justa y conciliadora del obispo Quiroga. Tanto así que en la dedicatoria de los *Fragmentos de la vida y virtudes de don Vasco de Quiroga*, escrita por Joseph Gutiérrez Coronel en 1766, año en el que iniciaron los conflictos, afirmaba que "habiendo dejado el Señor Don Vasco, como antiguamente el Profeta Elías, su espíritu duplicado, resplandece éste en Vuestra Señoría Ilustrísima [el Cabildo] y en el Señor Doctor Don Pedro Anselmo Sánchez de Tagle, que actualmente le gobierna y rige, dignísimo sucesor suyo".[28]

Con la caída en desgracia de los gobernadores de naturales, la república de indios de Michoacán perdió la legitimidad política

[27] Castro, *Movimientos populares...*, p. 130-132.

[28] Joseph Gutiérrez Coronel, "Dedicatoria", en Moreno, *Fragmentos de la vida y virtudes de Vasco de Quiroga...*, s/p.

construida sobre las figuras del *cazonci* Tanganxoan, Antonio de Huitziméngari y Pedro Cuinierángari. La figura del primer pastor, Vasco de Quiroga, ofreció entonces a los indios una legitimidad renovada que se cimentaba sobre su carácter de buenos cristianos, como descendientes del rebaño evangelizado por el venerable fundador del obispado y la provincia. La veneración al obispo adquirió desde ese momento un nuevo cariz que permitió a los naturales defenderse de las acusaciones que los hacían ver como rebeldes y de los detractores que sugerían, incluso, una pervivencia de las idolatrías.

En 1776, el obispo Luis de Hoyos y Mier intervino ante el virrey para solicitar la restitución de las justicias y bienes de comunidad, pues su falta era causa de ultrajes que afectaban "hasta el honor de las indias doncellas".[29] La facultad para elegir gobernadores y oficiales de república se restituyó a los naturales michoacanos hasta 1791. Pero la anuencia virreinal llegó tarde, pues en la visita que el mismo año realizó un "funcionario provincial" pudo atestiguar que la mayoría de las capillas de los hospitales estaba en estado "ruin" y habían caído en desuso. El panorama de la Huatápera de Uruapan era de lo más desolador. En el edificio de altos que había albergado el hospital todavía se conservaba la memoria del "cuarto donde falleció el ilustrísimo señor Don Vasco de Quiroga"; sin embargo, sólo quedaban restos "que indican que en otros tiempos haber sido obra aplicada a los enfermos, pues aún existen señal de las enfermerías, botica y otras oficinas que hoy están sin uso, abandonadas y en estado de ruina".[30]

## *Conclusiones*

En las crónicas provinciales, el siglo XVI michoacano se convirtió en una época dorada de "felicidad" para la "nación" michoacana, en la cual los indios habían recibido grandes beneficios de la

[29] Felipe Castro, *Nueva ley y nuevo rey: reformas borbónicas y rebelión popular en Nueva España*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1996, p. 217.

[30] José Bravo Ugarte, *Inspección ocular de Michoacán*, México, Jus, 1960, p. 110.

mano de su benefactor, el obispo Vasco de Quiroga.[31] Las contradicciones y conflictos que dominaron la vida política dentro de cada comunidad, e incluso entre las mismas ciudades enfrentadas por su derecho a conservar los restos del obispo, el "espíritu vivo" de sus instituciones o el honor de haber atestiguado su tránsito a la muerte, fueron cubiertos por un velo de concordia al impulsar la veneración del obispo Vasco de Quiroga como un espacio simbólico de entendimiento.[32] Esta imagen de homogeneidad parece haber sido transmitida e incluso legitimada por la similitud de sus "verdaderos retratos", gracias a la cita de una supuesta fuente original única, contemporánea al obispo y resultado del amor que le profesaban los indios.

Sin embargo, la interpretación del proyecto del fundador no era homogénea, ni fue utilizada de la misma manera por cada una de las corporaciones. Así lo muestran los usos y peculiaridades de los retratos mandados a hacer por los jesuitas de la ciudad de Pátzcuaro y por el teniente de alcalde mayor del pueblo de Uruapan. A pesar de sus similitudes, en ambos casos, podemos ver de qué manera la historia fundacional ligada al obispo Quiroga se convirtió en un argumento con gran potencial simbólico al que recurrieron las corporaciones, tanto de españoles como de naturales, con el fin de legitimar sus privilegios y su posición en la provincia y el obispado de Michoacán.

[31] Las crónicas de Diego de Basalenque, *Historia de la Provincia de San Nicolás Tolentino*; Matías de Escobar, *Americana Thebaida*; y Pablo Beaumont, *Crónica de Michoacán*, son muestras claras de esta construcción del pasado como una época dorada. La construcción de un pasado heroico y de concordia permitió a los pueblos legitimar su poder y privilegios como herederos. Sobre el tema, véase Anthony D. Smith, *Chosen peoples. Sacred sources of National Identity*, New York, Oxford University Press, 2003, p. 174-175.

[32] Aunque estas disputas parezcan aisladas, formaron parte de los argumentos que las ciudades esgrimieron para defender sus privilegios y autonomía, en especial en los casos de Pátzcuaro y Valladolid, enfrentadas por el asunto de la capitalidad primero eclesiástica y luego política, desde el siglo XVI hasta el XVIII. Pulido Echeveste, *Las "Ciudades de Mechuacan…"*, p. 153-237.



Figura 1. Manuel de la Cerda, *Retrato de Vasco de Quiroga*, 1755. Basílica de Nuestra Señora de la Salud, INAH, Pátzcuaro (México). Fotografía: Mónica Pulido Echeveste



Figura 2. Autor desconocido, *Detalles de las lacerías*, siglo XVIII. Templo de la Compañía de Jesús, INAH, Pátzcuaro (México). Fotografía: Mónica Pulido Echeveste



Figura 3. Autor desconocido, *Retrato de Vasco de Quiroga*, *c*. 1767. Templo de San Francisco, INAH, Uruapan (México). Fotografía: Mónica Pulido Echeveste

# DEL CUERPO VIOLENTADO AL CUERPO GLORIFICADO: LA IMAGEN DEL MÁRTIR COMO *EXEMPLUM MAIUS*

MONTSERRAT A. BÁEZ HERNÁNDEZ
Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras

La palabra mártir (del latín *martyr* y del griego *μάρτυρας* "testigo"), para el cristianismo, es aplicada a todos aquellos personajes que padecieron la muerte en defensa de la fe o por negarse a abjurarla. El martirio, momento en el que un cristiano padecía crueles tormentos y moría, era considerado el más grande testimonio de fe, pues entregaba la vida en nombre de Cristo, emulando su sacrificio en la cruz (figura 1).

La veneración al santo mártir de los primeros siglos del cristianismo surgió alrededor del siglo IV, paralelamente al periodo de las persecuciones y, aunque no nació sustentada en la imagen, ésta se convirtió, tras el Concilio de Trento, en uno de los móviles más poderosos para transmitir el ejemplo de su muerte heroica a los creyentes a través de su representación gráfica. De este modo se pretendió mostrar el sufrimiento físico y la fragilidad de la materia humana como móvil de la fortaleza del espíritu y la sacralización de la carne por medio de la confesión de la fe, a través de medios plásticos que conmovieran al espectador. La figuración del cuerpo martirial, al igual que la de Cristo en su Pasión, lo mostró entonces violentado y posteriormente higienizado y glorificado.

La Reforma Católica, tras el Concilio de Trento, fue para el cristianismo la renovada edad de los mártires, pues los hubo en Inglaterra, Alemania, Asia, África y en América.[1] Esta nueva ola

[1] Emile Mâle, *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII,* Madrid, Ediciones Encuentro, 2001, p. 169.

de sacrificios, producto de la acción misionera en los nuevos territorios descubiertos y posteriormente dominados, se relacionó con el regreso a los orígenes del cristianismo primitivo fundado sobre la sangre de los mártires.[2] Asimismo, uno de los hechos de mayor relevancia para el aumento de su veneración fue el redescubrimiento en 1578 de las catacumbas romanas, las cuales comenzaron a ser exploradas por autores como Antonio Bosio, quien, en su obra póstuma *Roma sotteranea* (1634), describió las principales rutas catacumbales, lápidas y manifestaciones artísticas presentes en ellas. Otro autor, Pauli Aringhi, también publicó su *Roma subterranea* (1671),[3] dividida en tres libros, que incluía índice de cementerios, índice de tablas de bronce copiadas de sarcófagos y calendario romano. La tradición asoció los enterramientos catacumbales y los descubrimientos de lápidas e inscripciones a víctimas que habían dado su vida a Cristo durante las persecuciones acaecidas durante el imperio romano. También el descubrimiento del cuerpo "incorrupto y entero" de santa Cecilia en 1595, tras varios siglos de haber sido sacrificada, se interpretó como una muestra de los favores divinos a los que eran merecedores los testigos de la fe: la promesa de la resurrección y la vida eterna.

La lectura del cuerpo postridentino destacaba que, aunque la carne podía ser vehículo del pecado, al ser el receptáculo del alma y poder recibir el cuerpo de Cristo en la eucaristía, era un templo del Espíritu Santo comparable a un tabernáculo,[4] y podía llegar a convertirse en parcela de la divinidad. Esto se potencializaba en los mártires, pues sus cruentos decesos en defensa de la fe eran una imitación del sacrificio de Cristo en la cruz, quien murió para la salvación del mundo. Estos cuerpos santos, entonces, experimentaban en su carne la antesala de la resurrección de los muertos a través de fenómenos como la concesión de gracias, la

[2] Antonio Rubial, *La justicia de Dios*, Puebla (México), Educación y Cultura, 2011, p. 190.

[3] Pauli Aringhi, *Roma subterranea novissima*, Arnhemiae, Apud Joan Fridericum Hagium, 1671.

[4] Alain Corbin, "El dominio de la religión", en *Historia del cuerpo. Volumen II. De la Revolución Francesa a la Gran Guerra*, Madrid, Taurus, 2005, p. 58.

incorrupción, la destilación de óleos y licores milagrosos y el olor a santidad, fenómenos que eliminaban o "revertían" el deterioro material de los mismos.

La imagen del mártir puede ser sujeta de múltiples lecturas, dependiendo del contexto en el que se encuentre y destacando estudios de casos particulares, como el de *El martirio de san Ponciano* de Baltazar de Echave Orio por Jaime Cuadriello,[5] el apostolado del templo de la Santísima de México por Paula Mues Orts[6] y la tesis dedicada a los lienzos de los mártires del Górkum de Isabel del Río Delmotte,[7] entre otros. En este estudio se esbozarán de manera general algunas de las justificaciones postridentinas del uso de la efigie del mártir, su cuerpo violentado y posteriormente glorificado como *exemplum maius,* ejemplo mayor: símbolo de la fortaleza y defensa de la fe, representado en algunas obras y sus fuentes presentes en la Nueva España.

## *La veneración al santo mártir*

Si bien la veneración a los santos mártires adquirió relevancia tras el periodo de las persecuciones, las referencias más tempranas sobre su culto proceden de las obras de Cipriano y Tertuliano y de la *Epístola de la iglesia de Esmirna a la iglesia de Filomelio,* consignada por Eusebio de Cesárea, donde figura el martirio de san Policarpo (*ca.* 168) y se explica que: "...tenían la intención con el permiso de Dios para cumplir en su tumba y celebrar el día de su nacimiento, es decir, el día de su muerte [...] como ejemplo, para

[5] Jaime Cuadriello y Sandra Zetina, "Tinta, color, cuerpo y material: el martirio de san Ponciano de Baltazar de Echave Orio", en *Curso de pintura novohispana: procesos de creación y restauración,* Puebla (México), Museo Amparo/Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014.

[6] Paula Mues Orts, "Imágenes de martirio, modelo de salvación: el apostolado del templo de la Santísima de México", *Boletín de Monumentos Históricos. El Templo de la Santísima Trinidad de la Ciudad de México,* Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, n. 24, enero-abril 2012, p. 117-140.

[7] Isabel Cristina del Río Delmotte, *La iconografía de dos cuadros de mártires del Convento de San Francisco en Puebla,* tesis de licenciatura en Historia, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

la posterioridad".[8] Así, la veneración a quien murió por la defensa de la fe cristiana inicialmente se sustentó en la manifestación del honor rendido por la comunidad de fieles a su memoria.[9]

Para que el martirio fuera considerado como un medio de testimonio de fidelidad cristiana requería dos condiciones: la persecución de un tirano motivado por el *odium fidei* y la aceptación voluntaria de la muerte, pues el entregarse abiertamente era desaprobado y considerado homicidio.[10] Tras la denuncia del cristiano y su negativa a sacrificar a los ídolos o negar su fe, se realizaban juicios y procesos que usualmente consistían en interrogatorios acerca de la identidad y razón del acusado. Las respuestas eran recopiladas en las actas proconsulares donde se detallaban los pasos del proceso y el interrogatorio, tras lo cual pasaban a los archivos judiciales. Aunque las actas no eran biográficas, pues sólo contenían los procesos, para los cristianos se convirtieron en la fuente a partir de la cual se construyeron las *passios,* relatos piadosos en los que se hacía presente la fortaleza y la valentía de estos héroes de la fe. Estas narraciones de tintes legendarios describían y adornaban apologéticamente los diálogos contra los verdugos y las gloriosas muertes de los martirizados.

Además de las actas y *passios* como documentos que guardaron la memoria de los mártires, otros autores cristianos también salvaguardaron sus vidas legendarias y aconsejaron su lectura. Por ejemplo, san Agustín dedicó una serie de sermones a explicar, encomiar y sustentar su culto, entre ellos el *Sermón 273* (Hipona, 21 de enero de 396), en el que recordó a los cristianos que los testigos de la fe fueron hombres comunes glorificados por su

[8] Joseph Bingham, *Origines ecclesiasticae,* London, Printed for William Straker, 1834, v. III, p. 106.

[9] Rafael González Fernández, "El culto a los mártires y santos en la cultura cristiana. Origen y evolución y factores de su configuración", *Revista Kalakorikos*, Asociación Amigos de la Historia de Calahorra, Calahorra (La Rioja), n. 5, 2000, p. 170. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=192201> (19 de julio de 2012).

[10] Antonio Rubial, "El mártir colonial, evolución de una figura heroica", en *El héroe entre el mito y la historia,* México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas/Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2000, p. 75-87.

sacrificio e invitó a exaltar sus fiestas y orar para seguir sus huellas. San Agustín interpretó estos decesos como el fin más glorioso para un cristiano: "El olor de los santos comenzó a sufrir persecución; pero, al igual que los frascos de perfume, cuanto más se rompían, tanto más olor difundía."[11]

Posteriormente, entre los siglos VI y IX, obras como el *Martirologio Hieronymianum* (escrito aproximadamente en el siglo VI), *El libro de la gloria de los mártires* de Gregorio de Tours (*ca.* 587) y los *Martirologios* de Beda (735), Floro (*ca.* 860), Adón (875) y Usuardo (877)[12] recopilaron listas de estos santos, ordenándolos por mes, región o siglo, lo que significó poseer sumarios que reunieran sus memorias. La *Legenda aurea o Lombardica historia,* escrita en el siglo XIII por Jacobo de la Vorágine, es otro volumen dedicado a compendiar los relatos legendarios de las vidas de los testigos de Cristo y otros santos. Entre los siglos XVI y XIX se publicó más literatura de este tipo, inclusive en castellano o italiano, para ser utilizada como consulta al interior de conventos y colegios, pues el conocimiento del latín —la lengua culta por excelencia— estaba reservado al ámbito erudito eclesiástico. En 1586 se publicó la primera edición del *Martirologio romano* de Cesar Baronio, seguida en 1570 por el *Flos sanctorum* de Alonso de Villegas y, en 1599, el *Flos sanctorum de la vida de los santos* de Pedro de Ribadeneyra, la versión castellana y purgada de la *Legenda aurea.* Ya en el siglo XVII, Teodorico Ruinart publicó su *Acta primorum martyrum,* obra dedicada a las actas de los más célebres mártires. Finalmente, en 1756, *La vida de los santos, padres, mártires y otros principales santos* de Albano Butler, obra que integraba en sus relatos las fuentes predecesoras. La vigencia de este tipo de literatura sumaria continuó hasta bien entrado el siglo XIX.

La razón para reunir la historia de los mártires en estas grandes obras, que solían componerse de varios volúmenes, probablemente obedeció a los fines manifestados en los prólogos y las advertencias de tales compendios, pues explicaban la necesidad

[11] Pío de Luis, *Obras completas de san Agustín, Sermones (5o.) 273 338, Sermones sobre los mártires,* Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2003, p. 9.

[12] Rubial, *La justicia…,* p. 180.

de la lectura de dichas vidas para la edificación del alma y como ejemplo de admiración. Por ejemplo, Ribadeneyra enfatiza: "Uno de los mayores argumentos que tenemos los Cristianos para la confirmación de nuestra santa religión, es la de los bienaventurados y fortísimos mártires que por ella dieron sus vidas",[13] y Albano Butler: "De san Anastasio mártir se dice que cuando leía las victorias de los mártires llenaba el libro de lágrimas y pedía a Dios poder padecer otro tanto por Cristo."[14] Un tercer ejemplo es el de Teodorico Ruinart, quien en su *Acta primorum martyrum* destaca siempre la valentía del sacrificio: "Los pastores se sirven de estos grandes ejemplos en las instrucciones que hacen a sus pueblos y comprendiendo los fieles la ganancia sólida que se halla en morir por Jesucristo, llegan hasta desear la misma muerte."[15] Estas citas reflejan el sentido del *exemplum maius* o ejemplo mayor del mártir: admiración y no imitación. El devoto debía maravillarse y celebrar la fortaleza del martirio, pero comprenderlo como un favor especial de Dios reservado únicamente a los elegidos.

## *La imagen del mártir postridentino*

La imagen en el cristianismo utilizada como medio para promover la devoción y explicar los misterios de la fe posee una larga y compleja historia que incluye fuertes discusiones acerca de la defensa de su uso, siendo ejemplos de ello las resoluciones del II Concilio de Nicea[16] y posteriormente el Concilio de Trento (1545-1563) en su sesión XXV, entre otros concilios.[17] En ambos la justificación del uso de las imágenes se centró en la semejanza

[13] Pedro de Ribadeneyra, *Flos sanctorum de las vidas de los santos, Tomo I*, Madrid, por Joachin Ibarra, calle de las Urosas, 1761, p. 8.

[14] Alban Butler, *Vidas de los padres, mártires y otros principales santos, Tomo I*, Valladolid (España), En Casa de la Viuda e Hijos de Santander, 1789, p. 21.

[15] Teodorico Ruinart, *Las verdaderas actas de los mártires, Tomo segundo*, Madrid, Joachin Ibarra Impresor de S. M., 1776, p. 14.

[16] Charles-Louis Richard, *Los Sacrosantos Concilios Generales y Particulares, Tomo III*, Madrid, por Don Antonio Espinoza, 1793, p. 246.

[17] *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento, traducido al idioma castellano por don Ignacio López de Ayala, Agrégase el texto latino corregido según la*

con los originales a los que se referían y su papel didáctico para transmitir la doctrina y los ejemplos proporcionados por los santos, pues se determinó que la salvación también acontecía por mediación de la imagen de Dios.[18]

Fue en Trento que el papel de la imagen en el cristianismo quedó determinado por su capacidad para "expresar las historias de la redención" y como "ejemplo y recordatorio de artículos de fe", resumiendo su función como herramienta didáctica y de apoyo mnemotécnico. Sin embargo, no estableció reglas específicas para las figuras de las personas y pasajes sagrados. Por ello, a partir del siglo XVI, surgieron varias obras dedicadas a explicar y promover la unidad iconográfica en las sagradas imágenes: *De typica et honoraria sacrarum imaginum adoratione* (1569) de Nicolás Sandero; *De picturis et imaginibus sacris* o *De historia sacrarum imaginum et picturarum* (1570) de Joannes Molano; *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582) de Gabriele Paleotti; *Diálogo de la pintura y su defensa* de Vicente Carducho (1633); *El arte de la pintura, su antigüedad y grandeza* (1649) de Francisco Pacheco y, por último, *El pintor cristiano y erudito* (1730) de Juan Interián de Ayala, entre otros, siendo los últimos tres de gran relevancia particular para el ejercicio de los artífices en la Nueva España.

Esta nueva política otorgó mayor importancia al *decoro,* concepto que procedía de los teóricos de la antigüedad y el arte italiano del *Quatrocentto*, el cual fue reformulado por los tratadistas antes mencionados como promotor de la decencia, honestidad y propiedad al representar a los personajes e historias santas.[19] Por *decoro* también se entendía la aplicación de una iconografía avalada para la clara identificación de los personajes y un estricto rigor en el tratamiento de los temas según el recinto

*edición auténtica de Roma, publicada en 1564,* Tercera edición. Con privilegio, Madrid, En la Imprenta Real, 1787, p. 358.

[18] Hans Belting, *Imagen y culto: una historia de la imagen antes de la era del arte,* Madrid, Akal, 2009, p. 205.

[19] Palma Martínez-Burgos García, "El decoro. La invención de un concepto y su proyección artística", *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII,* Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, n. 1, 1988, p. 91-102.

sacro donde serían colocados.[20] Un ejemplo más de este concepto lo proporciona Francisco Pacheco, quien incluyó en su obra *El arte de la pintura* todo un apartado dedicado a explicar el *decoro,* al cual define como "hermosura en la orden y en el decente atavío [...] que se debe guardar en la pintura, así en lo general de las historias como en lo particular de cada figura".[21]

Carlos Borromeo, quien fuera uno de los promotores de la última sesión del Concilio de Trento, refiere en su obra *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiástico* (1577) las normas de *decoro* para la construcción y disposición de las imágenes, los recintos sagrados y objetos litúrgicos. En el apartado XVII, "De las sacras imágenes o pinturas", señala que "no se reproduzca una imagen sacra que contenga un dogma falso, y que la gente ruda ofrezca ocasión de peligroso error",[22] y a continuación define al *decoro* como "toda la expresión de las sacras imágenes que armonice apta y decorosamente en el hábito del cuerpo, en el estado y en el ornato, con la dignidad y santidad del prototipo".[23] Su documento refleja a la perfección la búsqueda del cristianismo postridentino por conformar un complejo programa visual.

Por lo tanto, con base en la tratadística y la búsqueda del *decoro,* la fuerza expresiva del arte cristiano postridentino se centró en mostrar temas como la vida de Cristo y de los santos a manera de ejemplos, la fortaleza de los santos en la lucha contra la herejía, y como atañe a nuestro tema de estudio, del martirio como defensa de la fe. El poder de estas ideas traducidas en imágenes fue ejercido a través de medios como la pintura y la escultura, atendiendo figuraciones de la visión extática, la escena histórica, la mutilación como emblema de la vulnerabilidad y la abyección, con la santidad.[24] Posteriormente esto se verá tradu-

[20] Elena Isabel Estrada de Gerlero, "Nota preliminar", en Carlos Borromeo, *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiástico,* México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, p. XX.

[21] Francisco Pacheco, *El arte de la pintura, su antigüedad y grandezas,* Sevilla, Simón Fajardo, impresor de libros a la cerrajería, 1649, p. 183.

[22] Borromeo, *Instrucciones...,* p. 39.

[23] Borromeo, *Instrucciones...,* p. 39.

[24] Miruna Achim, "La autopsia de fray García Guerra: metáforas corporales en el México del siglo XVII", en Antonio Rubial García y Doris Bieñko de

cido en la forma de pintar las efigies de los mártires, pues sin importar la crudeza de sus castigos y la destrucción de sus cuerpos, debían ser representados —como correspondía al *decoro*— de acuerdo a como lo referían y avalaban los documentos que contenían sus memorias.

Como fue señalado anteriormente, la lectura de las vidas de los mártires era un ejercicio edificante; sin embargo, era necesario acercar al público estos *exempla* de una manera más sensible, por medio de imágenes elocuentes que conmovieran a través de la vista. Su personificación, al igual que otros santos y personas sagradas, fue una labor consignada en la tratadística de pintura e influenciada por el concepto de *decoro*. Así que fueran pintados o esculpidos, los testigos de Cristo debían ostentar las partes de sus cuerpos en las que los verdugos se habían encarnizado y que, en lo sucesivo, se convertirían en sus atributos, pues por medio del martirio el cuerpo atormentado se transformaba en un cuerpo que proclamaba a Dios.[25] Gabriele Paleotti señaló al respecto que "escuchar la historia narrada del martirio de un santo, son cosas que lo tocan a uno en el interior. Pero cuando prácticamente se materializa enfrente de tus ojos en color vívido, uno debe estar hecho piedra para no sentir mucho más intensificada la devoción".[26] En cuanto al *decoro*, san Basilio apuntó que: "contemplo la fortaleza del mártir [...] y yo soy encendido con una flama de ansia de emularlos",[27] y como corresponde a las normas de *decoro* que buscaban la honestidad y rigor en la representación, aseveró: "No hay que temer pintar los suplicios de los cristianos en todo su horror, las ruedas, las parrillas, los potros, las cruces."[28]

Acerca de la manera de representar a los mártires, resultan muy ilustrativos los ejemplos que proporciona Juan Interián de

Peralta (coords.), *Cuerpo y religión en el México barroco*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2011, p. 78.

[25] Jacques Gélis, "El cuerpo, la iglesia, lo sagrado", en *Historia del cuerpo. Volumen I. Del Renacimiento al Siglo de las Luces*, Madrid, Taurus, 2005, p. 27-110.

[26] Gabriele Paleotti, *Discourse on Sacred and Profane Images*, Los Angeles CA, The Getty Research Institute, 2012, p. 119.

[27] Paleotti, *Discourse...*, p. 119.

[28] Paleotti, *Discourse...*, p. 119.

Ayala en *El pintor cristiano y erudito*, tratado que, aunque tardío en comparación con las obras de Joannes Molano y Francisco Pacheco, continúa con la búsqueda del *decoro*. Sobre la vestimenta de santa Inés de Roma indica que:

> Píntanla además vestida con una túnica tejida con flores de oro, lo que también debe aprobarse. Pues con esto, se hace evidente alusión a lo que se refiere en sus Actas [...] Vistióme el Señor con un vestido bordado de oro y adornóme con joyas inapreciables. Palabras, que aunque se refieran a un sentido más elevado, y a las riquezas espirituales, con todo dan lugar a que los pintores representen no sin fundamento a esta castísima virgen adornada de este modo.[29]

Para su tormento, el autor cita dos fuentes: el acta martirial de la santa y la referencia dada por Ambrosio de Milán:

> Pero si se hubiese de pintar su pasión, parecerá acaso, que se la debe pintar traspasada con una espada su garganta, pues esto leemos en sus actas [...] Pero si yo fuese pintor no aconsejara que representaran de tal modo el martirio de esta sagrada virgen. Muévenme a esto las palabras de san Ambrosio el cual hace ver claramente que santa Inés no perdió la vida traspasándole la garganta, sino degollándola y cortándole la cabeza.[30]

Interián de Ayala, en algunos casos, aconsejaba continuar con el tipo de representación que ya identificaba a ciertos mártires célebres, por encontrarse arraigados en la tradición visual cristiana, lo que también nos remite al concepto de *decoro* tridentino señalado anteriormente. En el caso de santa Catalina de Alejandría comenta que:

> Los hechos e historia de la celebérrima virgen y mártir Santa Catalina, es una de las cosas más obscuras en las narraciones Eclesiásticas. Pero no por eso se ha de omitir el modo de pintar, o de esculpir

[29] Juan Interián de Ayala, *El pintor cristiano y erudito, Tomo segundo,* Madrid, por D. Joachin Ibarra, Impresor de Cámara de S. M., 1782, p. 76.

[30] Interián de Ayala, *El pintor cristiano*..., p. 77.

> su imagen, debiéndose observar en primer lugar, el pintarla con aquella rueda, o máquina armada con pequeñas navajas, para despedazar cruelmente el cuerpo de la santa virgen; porque si no, apenas habría quien conociese ser esta la imagen de santa Catalina, y no pensase que era la de otra santa.[31]

Tomando como ejemplo estos tres párrafos podemos conocer las formas y contenidos a partir de los cuales los tratadistas construían las imágenes de los mártires: fuentes primarias como las actas, escritos de los padres de la iglesia y teólogos, tradiciones visuales arraigadas y, por último, propuestas acordes con las normas de *decoro*.

## *Cuerpo violentado y cuerpo glorificado*

Las imágenes de los mártires contemplan dos tipos iconográficos ya vigentes desde la Edad Media. El primero corresponde a las escenas de martirio y muerte en las que se privilegiaba la imagen de los cuerpos violentados.[32] El segundo los distingue ya como santos glorificados, llevando las heridas simbólicas resultado de los tormentos a los que fueron sometidos, así como sus atributos distintivos derivados de las leyendas de sus vidas.

El martirio podía ser de tipo narrativo al mostrar en una escena varios momentos del tormento, y a la par que lo consignaban los tratadistas, mientras más encarnizados, más fuerte era el mensaje para los fieles, pues al ver el sufrimiento reflejado en ellos —en forma de heridas, extenuación o lágrimas— provocaban empatía.[33] Como muestra de la importancia otorgada al martirio, se encuentra la obra de Antonio Gallonio, *De S. S. martyrum crvciatibvs* (1668), un tratado dedicado únicamente a dar a conocer todos los tipos de tormentos a los que han sido sometidos valientemente los cristianos "incluso ante el derramamiento de

[31] Interián de Ayala, *El pintor cristiano*…, p. 453.
[32] Mues Orts, "Imágenes de martirio"…, p. 120.
[33] David Freedberg, *El poder de las imágenes,* Madrid, Cátedra, 2009, p. 270.

sangre y el más cruel arrancamiento de miembros".[34] El libro está dividido en nueve capítulos y cada uno especifica la naturaleza de los tormentos con gran detalle, sus variantes y los personajes que los padecieron: *lecto ferreo* (cama de hierro), *tauro aeneo igneum* (toro de fuego de bronce), *cruci affigitur* (unido a la cruz), *calce viva perfundebatur* (cal viva vertida), *calore balnei torreri* (baño de calor abrasador) son algunos de los castigos referidos. Además, los textos están acompañados por ilustraciones que muestran los instrumentos utilizados organizados en artísticas composiciones y los tipos de martirio, identificados por nombre e inciso, como "de martyribus quibus lingua excisa fuit" (de los mártires cuya lengua fue cortada), así como los nombres de los que sufrieron dicho tormento; por ejemplo, las célebres Anastasia y Febronia.[35]

La violencia de dichas escenas era equilibrada con la presencia de rompimientos de gloria, en donde ángeles, Cristo o la Santísima Trinidad aparecían antes los ojos de las víctimas para entregarles los elementos que representaban su triunfo ante la muerte: la palma, como símbolo de la justicia, la victoria y el triunfo del espíritu ante la muerte y los enemigos,[36] y la corona martirial hecha de hojas de laurel, rosas o azucenas. También solían complementarse con escenas de la vida del mártir: juicios, milagros y tormentos padecidos antes de morir, que podían ser representados en una misma ilustración a través de pequeñas escenas o en series de dos o más piezas. La colección de cincuenta grabados de Antonio Tempesta (1555-1630), pintor y grabador italiano: *Imagini di molte S. S. Vergini romane nel martirio* (*ca*. 1600), muestra martirios complementados con otros pasajes de menores dimensiones. En estos grabados se dibuja la violencia ejercida en el cuerpo de las mártires por sus verdugos, representada por momentos de sus *passios*: santa Prisca es desgarrada con rastrillos de metal y estirada en el potro; santa Lucía yace decapitada en el suelo mientras de su

[34] Antonio Gallonio Romano, *De S. S. martyrum cruciatibus liber*, Antuerpiae, Sumptibus Sebastiani Combi & Joannis Lanou, 1668, p. 421.

[35] Gallonio, *De S. S. martyrum*…, p. 421.

[36] Antonio Bosio, *Roma soterranea*, Roma, nella Librería de Michel Angelo e Pietro Vincenzo Fratelli de Roffi, all'insegna della Salamandra in Banchi, 1710, p. 682.

cuello mana un río de sangre, y santa Anastasia es expuesta al fuego y azotada con varas, entre otras. La colección de grabados del *Martiryum appostolorum* (1631) de Jacques Callot es también ejemplo de las representaciones de martirio; se trata de una serie de dieciséis láminas que muestran las violentas muertes de los apóstoles, incluidos san Juan el Bautista y Judas Iscariote. Las composiciones son similares: en la escena central el santo está siendo martirizado, enmarcado por un fondo arquitectónico y una gran concurrencia, mientras en los extremos se aprecia el tirano que ordenó la ejecución. La importancia de estos grabados yace en que muestran dos momentos: el cuerpo violentado, patente en el momento del martirio, y el cuerpo glorificado, representado por las imágenes de los apóstoles en el cielo, emergiendo de un rompimiento de gloria y portando las armas que les dieron muerte.

El segundo tipo de representación de los santos mártires ya no muestra los sufrimientos corporales, sino la glorificación del cuerpo purificado, higienizado, libre de signos de violencia o únicamente llevando las marcas simbólicas de los suplicios a los que fueron sometidos, en un símil del cuerpo de Cristo resucitado, que solamente conserva las cinco llagas de la Pasión. Se les representó de pie, vestidos con ricos ropajes, llevando la palma y corona del triunfo, así como las armas o herramientas que les dieron muerte (espadas, flechas, mazos, etcétera), convertidas en sus atributos distintivos. Los grabados de *Sancta Catharina Virgo et Martyr* y *Sancta Barbara Virgo et Martyr*, realizados por Schelte A. Bolswert (1586-1659) a partir de Peter Paul Rubens, siguen este modelo de mártir glorificado, igualmente que *S. Barbara y S. Catharina*, también a partir de Rubens, de Cornelius Galle II (*ca*.1615-1678). En todos estos casos, las santas están idealizadas como doncellas que portan la palma, mientras unos ángeles en un rompimiento de gloria las coronan con rosas y les ofrecen azucenas, símbolo de la pureza; a sus pies se encuentran la rueda dentada y la espada, respectivamente. Estos grabados fueron interpretados en innumerables obras dedicadas a retratar santas mártires que repiten el esquema: de pie, coronadas, ricamente vestidas y sosteniendo sus atributos o instrumentos de suplicio, cuyos ejemplos veremos a continuación.

*Mártires en Nueva España*

El primer ejemplo de imágenes de martirio y cuerpos violentados que nos ocupa es la serie de santas mártires que se conserva en el camarín de san José, en la parroquia de San José de Puebla, pintadas por Pascual Pérez, pintor activo en la angelópolis a finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII. La serie está compuesta por seis lienzos dedicados a las santas Águeda, Bibiana, Leocadia, Lucía, Quiteria y Susana, cuyos nombres son visibles en las composiciones acompañados por la leyenda "virgen y mártir". Las pinturas tienen formato vertical, poseen similares dimensiones y enmarcamientos modernos. En todos los casos las santas aparecen en primer plano, con fondos apenas esbozados, en un instante entre haber padecido el martirio y antes de la muerte, acompañadas por un rompimiento de gloria en donde un ángel aparece para entregarles la palma y la corona del triunfo (figura 2).

Esta serie resulta de gran interés, pues muestra a un grupo de santas que no poseían un culto propio importante en Nueva España, a excepción de santa Águeda y santa Lucía. Por consiguiente, sus imágenes también son escasas y aisladas, encontrándose como obras individuales pero raramente en otros conjuntos. En cuanto a las fuentes escritas, tratadistas como Interián de Ayala, Paleotti y Pacheco no mencionan la manera como deben ser representadas dichas santas en sus *passios*. Autores como Butler y Ribadeneyra las incluyen en sus obras con ligeras variaciones narrativas, siendo las que poseen más detalles las consignadas por el segundo:

> Santa Águeda de Catania: "Embravecido Quinciano [...] y con la saña mandó que le fuese torcido y atormentado un pecho; y después que a raíz le fuese cortado [...] la mandó volver a la cárcel."[37]
>
> Santa Bibiana de Roma: "[...] el juez inicuo la mandó azotar y quebrantar sus carnes con plomadas, tan fuertemente que en aquel tormento dio su purísima alma a Dios".[38]

[37] Ribadeneyra, *Flos sanctorum…*, *Tomo II*, Madrid, Imprenta Real, 1716, p. 39.

[38] Ribadeneyra, *Flos sanctorum…*, *Tomo IV*, Madrid, En la Imprenta de don Gabriel del Barrio, Impresión de la Real Capilla de su Majestad, 1716, p. 356.

> Santa Leocadia de Toledo: "En aquella dura y áspera cárcel estuvo algún tiempo, y oyendo la carnicería que Daciano continuamente hacía de los cristianos [...], suplicó a Nuestro Señor la llevase para sí."[39]
>
> Santa Lucía de Siracusa: "Mandó el juez atravesar una espada por el cuello."[40]
>
> Santa Quiteria: "[...] y hallándola en el monte, allí le cortaron la cabeza [...] Después de degollada, dicen, tomó su misma cabeza y fue con ella un largo espacio de camino hasta una ciudad cercana donde paró, y allí fue sepultada de cristianos[...] Es particular abogada contra perros rabiosos".[41]
>
> Santa Susana: "[Macedonio] le puso delante un ídolo de Júpiter, para que le adorase; mas haciendo oración la santa doncella, desapareció el ídolo y se halló arrojado en la plaza en el suelo. Macedonio habiendo dado parte al emperador, la mandó degollar dentro de su casa."[42]

Al realizar una revisión de los lienzos, comparándolos con los fragmentos anteriores, se pueden apreciar varias similitudes: Águeda de Catania está atada a una columna y con un solo pecho arrancado; Bibiana de Roma en la misma posición que Águeda, tras haber sido flagelada; Leocadia de Toledo en la cárcel y apresada con cadenas; Lucía de Siracusa lleva un puñal en el cuello; Quiteria porta en sus manos su cabeza decapitada y es acompañada por un perro a sus pies y, por último, Susana de Roma tiene ante sí un ídolo roto del dios Júpiter. En todos los casos anteriormente expuestos como dictaba el *decoro*, Pascual Pérez no dudó en pintar los cuerpos violentados de las mártires, aunque omitió a sus verdugos. Si bien cada una de ellas muestra gran daño físico, aún permanecen ataviadas con sus ropajes de matronas romanas y expresiones de sosiego o desmayo en los rostros, como corresponde a una muerte en la gracia de Dios (figura 3).

La exactitud en algunas posturas y detalles, como el ídolo roto en el suelo en santa Susana o el único pecho arrancado de santa Águeda, nos sugiere que el autor probablemente utilizó una fuente

[39] Ribadeneyra, *Flos sanctorum*..., *Tomo IV*, p. 499.
[40] Ribadeneyra, *Flos sanctorum*..., *Tomo IV*, p. 513.
[41] Ribadeneyra, *Flos sanctorum*..., *Tomo II*, p. 146.
[42] Ribadeneyra, *Flos sanctorum*..., *Tomo IV*, p. 346.

literaria como la de Ribadeneyra para generar sus composiciones. Esta hipótesis no resulta inadecuada ya que el *Flos sanctorum* fue uno de los libros sobre las vidas de los santos más leídos en la Nueva España.[43] Aunque las *passios* son de gran extensión y abundan en detalles, Pérez logró resumir un momento relevante en los lienzos al retratar la culminación de los martirios de las santas, pero vivas aún para recibir los premios celestiales que las acreditaron como testigos de Cristo. El uso de la hagiografía como fuente iconográfica fue una práctica común para los artífices novohispanos, pues, como menciona Butler, servía para "expresar su carácter y espíritu al igual que en la pintura, pues recibe su viveza de la fuerza de las facciones".[44]

Las *passios* anteriormente señaladas también fueron aglutinadas y resumidas por Louis Réau en su célebre obra *Iconografía del arte cristiano,* referente indiscutible para conocer las representaciones más usuales de los santos: el autor consigna que Águeda de Catania debe mostrar los senos arrancados y el pecho sangrante; Bibiana de Roma, atada a una columna y flagelada;[45] Leocadia de Toledo encarcelada y sujeta con cadenas; Lucía de Siracusa con un puñal que le atraviesa el cuello, así como un par de ojos en una bandeja que son su atributo parlante;[46] Quiteria "cefalófora" sosteniendo su propia cabeza cercenada, y Susana de Roma con un ídolo roto del dios Júpiter como atributo.[47]

Sobre las representaciones de mártires glorificados libres del sufrimiento corporal, se citarán algunas de las obras basadas en los grabados de Schelte A. Bolswert mencionados en el apartado anterior, *Sancta Catharina Virgo et Martyr* y *Sancta Barbara Virgo et Martyr,* a partir de Rubens. Como ejemplo tenemos: *Santa Catalina de Alejandría.* Autor desconocido. Óleo sobre tabla. Basílica de Nuestra Señora de la Soledad, Oaxaca; y *Santa Catalina* y *Santa*

[43] Mues Orts, *Imágenes de martirio…,* p. 123.

[44] Butler, *Vida de los padres…,* p. 32.

[45] Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos* A-F, Barcelona, Ediciones Serbal, 2000, t. 2, v. 1.

[46] Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos* G-O, Barcelona, Ediciones Serbal, 2000, t. 2, v. 2.

[47] Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos* P-Z, *Repertorios*, Barcelona, Ediciones Serbal, 2000, t. 2, v. 3.

*Bárbara*. José de Ibarra. Óleo sobre tela. Museo Nacional de Arte, México, D. F. La identificación del uso del grabado de Bolswert en los lienzos de Ibarra ya había sido señalada con anterioridad en el *Catálogo comentado del Museo Nacional de Arte*.[48]

Acerca de la imagen de las mártires, los grabados de Bolwsert destacan por mostrar el momento en el que Catalina y Bárbara son obsequiadas con la corona del martirio —en un momento narrativo ya ajeno a sus suplicios— por ángeles que surgen de rompimientos de gloria. Aunque ambas portan las armas que les dieron muerte, éstas aparecen en el suelo o en el fondo, restando importancia respecto de las santas, cuyos rostros y cabezas son los centros de luz de las composiciones. Las tres pinturas muestran a las santas con las mismas posturas, atributos y fondos arquitectónicos de las láminas de Bolswert, siguiendo a Rubens, aunque estos últimos resueltos con tonalidades marrón en el caso de Ibarra y un cielo azul en la tabla anónima. Destacan los lienzos de Ibarra que forman *pendant*, pues las santas se "miran" en el mismo sentido que los grabados, comparten el colorido rojo y azul en sus ropajes, rostros sonrosados y cabellos castaños adornados con perlas. La única diferencia compositiva se da en el caso de la Catalina de La Soledad en Oaxaca, donde un personaje aparece recostado bajo la santa. Respecto de este añadido, Molano comenta que el vulgo suele interpretarlo como el emperador Majencio, aunque en realidad se trata de Maximiano.[49] En cuanto a las cuestiones iconográficas propuestas en algunos tratados, Molano escribe que a santa Bárbara se le representa con el cáliz y el cuerpo de Cristo en la mano, siendo más usual la presencia de una torre con tres ventanas;[50] Interián de Ayala, siguiendo a Molano, también aconseja pintarla "como se acostumbra,

[48] Beatriz Berndt León Mariscal, en Nelly Sigaut (*et al.*), *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España, Tomo II*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte, Patronato del Museo Nacional de Arte/Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004, p. 345-348.

[49] Joannes Molano, *De historia SS. Imaginum et picturarum*, Lovanii, Typis academicis, 1771, p. 382.

[50] Joannes Molano, *De Historia SS. Imaginum et picturarum, pro vero earum usu, contra abusus. Libri III*, Ludguni, Sumptibus Laurentii Durand, 1616, p. 455.

esto es, con la torre y demás adornos".[51] Acerca de Catalina, Interián de Ayala, seguramente siguiendo a Molano, apunta que a sus pies se muestra una cabeza representando a su padre, Maximino, o cualquier otro tirano, y la rueda dentada, su instrumento de suplicio.[52]

Otros ejemplos son un grupo de pinturas de santa Bárbara y santa Catalina que tomaron como fuente los grabados *S. Barbara* y *S. Catharina* de Cornelius Galle II a partir de Peter Paul Rubens:

*Santa Bárbara*. Juan Tinoco. Óleo sobre lámina. Capilla del Ochavo de la catedral de Puebla, México.

*Santa Bárbara*. Atribuida a Juan Tinoco. Óleo sobre tela. Museo Universitario "Casa de los Muñecos", Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México.

*Santa Catalina de Alejandría*. Juan Correa. Óleo sobre tela. Templo de San Francisco, San Luis Potosí, México.

*Santa Catalina de Alejandría*. Autor desconocido. Óleo sobre tela. Templo de San Felipe Neri "La Concordia", Puebla, México.

*Santa Bárbara*. Autor desconocido. Óleo sobre tela. Misión de Santa Bárbara, California, EE.UU.

*Santa Bárbara*. José de Ibarra. Óleo sobre tela. 1748. Colegio de las Vizcaínas, México, D. F.

*Santa Bárbara.* Atribuido a José de Ibarra.[53] Óleo sobre tela. Pinacoteca de la Profesa del templo de San Felipe Neri, México, D. F.

En el óleo firmado por Juan Tinoco, pintor poblano del siglo XVII, el artífice se inspiró en la *S. Barbara* de Galle (figura 4), aunque la modificó de acuerdo con sus necesidades compositivas: la santa se encuentra en la misma postura, con la cadera y el cuerpo ligeramente inclinados a la izquierda y la mirada dirigida al cáliz; sin embargo, un pesado cortinaje cubre parte del fondo donde, en un plano lejano, se aprecia la torre y un paisaje con cielo azul atravesado

[51] Interián de Ayala, *El pintor cristiano…*, p. 454.

[52] Interián de Ayala, *El pintor cristiano…*, p. 453.

[53] Paula Mues Orts, "Catálogo de la obra de José de Ibarra", en *El pintor novohispano José de Ibarra, imágenes retóricas y discursos pintados*, tesis de doctorado en Historia del Arte, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

por un rayo. Este elemento se vuelve a incluir en el lienzo atribuido a Tinoco presente en el Museo Universitario. Cabe señalar que ambas obras —tanto la lámina del Ochavo como la del Museo Universitario— hacen *pendant* con una santa Águeda y una santa Lucía, respectivamente, cuyo modelo probablemente está basado en la *Judith* del italiano Carlo Maratta, realizada entre 1621 y 1630.[54]

Los lienzos de *Santa Catalina de Alejandría* en el templo de San Felipe Neri en Puebla, *Santa Catalina* de Juan Correa y *Santa Bárbara* en la Misión de Santa Bárbara en California están basados en el grabado de *S. Catharina* de Galle, aunque Correa incluyó la cabeza de Maximino bajo la espada de la santa, trasladando la rueda a sus espaldas. Mientras que en los dos primeros ejemplos los autores siguieron casi fielmente el grabado —añadiendo más ángeles o la escena del martirio al fondo, según el caso—, en el cuadro anónimo de California se modificó para representar a Bárbara en lugar de Catalina al incluir un rayo y una torre en el fondo, además del cáliz sustituyendo la espada en la mano de la mártir. Cabe destacar que en los tres casos las santas fueron pintadas con similares tonalidades: piel blanca con mejillas sonrosadas y cabellos castaños, túnica azul obscuro, manto rojo y velo blanco, sobre fondos con nubes ocre y marrón.

José de Ibarra, siguiendo el grabado *S. Barbara* de Galle, tanto en el lienzo firmado como en el atribuido, dispuso a santa Bárbara en el primer plano de la escena sosteniendo con una mano la palma y con la otra un cáliz al que dirige su mirada. Ambas imágenes conservan el ángel que las corona y la torre al fondo, complementadas por un paisaje con cielo azul y nubes grises (figura 5). La escena glorifica a la santa sin mostrar el arma con la que mereció el martirio, el cual sólo se puede adivinar por la presencia de la palma.

Los anteriores ejemplos de obras pictóricas que fueron realizadas entre los siglos XVII y XVIII nos hablan de la vigencia de los grabados de Galle II en la Nueva España, los cuales funcionaron eficientemente para representar a Catalina y Bárbara, mártires de gran fama y devoción en la sociedad novohispana.

[54] Agradezco a Alejandro Andrade Campos por compartir dicha referencia.

## *Consideraciones finales*

La muerte del mártir, violenta y dolorosa, se presentó tras el Concilio de Trento como un *exemplum maius*, ejemplo mayor de admiración regulado por medio de la tratadística de pintura y el concepto de *decoro*. De este modo, mostrar el sufrimiento físico y la fragilidad de la materia humana en medios plásticos que "conmovieran" al espectador era ocasión de ensalzar la fortaleza del espíritu humano y la sacralización de la carne como resultado de la confesión de la fe. El cuerpo del mártir, al igual que el cuerpo de Cristo en su Pasión, se mostró terriblemente violentado durante el martirio y posteriormente glorificado como lienzo para mostrar la redención del alma y la gloria de los justos.

En los ejemplos anteriores es preciso notar que los cuerpos de los testigos de la fe se muestren ya violentados brutalmente por sus verdugos o libres de heridas; en todos los casos, son coronados y obsequiados con las palmas que simbolizan su triunfo ante la muerte. Como base para su proyección plástica, resalta el uso de fuentes grabadas procedentes de Europa, así como las fuentes literarias ejemplificadas en los compendios de las vidas de los santos. El uso de ambos tipos de fuentes queda brevemente ejemplificado a través de las obras anteriormente enumeradas en este primer acercamiento, quedando pendiente el ahondar en su lectura, relacionándola con los espacios en los que se encuentran, los móviles tras su creación y sus comitentes.

Finalmente podemos reiterar la necesidad de la presencia de la imagen del mártir violentado y glorificado en la Nueva España tanto en el ámbito particular como en el eclesiástico, pues, como explica Ribadeneyra, debían ser para el espectador "un dechado, un espejo que debemos tener siempre delante de nuestros ojos, para mirar en ellos nuestras fealdades, y vicios, y enmendarlos, y las heroicas virtudes de ellos, para imitarlos".[55]

[55] Ribadeneyra, *Flos sanctorum...*, *Tomo I*, p. 4.



Figura 1. Anónimo flamenco, *Martirio de santa Úrsula* (detalle), segunda mitad del siglo XVII. Basílica de Nuestra Señora de la Soledad, INAH, Oaxaca (México). Fotografía: Montserrat A. Báez Hernández



Figura 2. Pascual Pérez, *Santa Águeda*, finales del siglo XVII. Parroquia de San José, INAH, Puebla (México). Fotografía: Montserrat A. Báez Hernández



Figura 3. Pascual Pérez, *Santa Bibiana*, finales del siglo XVII. Parroquia de San José, INAH, Puebla (México). Fotografía: Montserrat A. Báez Hernández




Figura 4. Cornelius Galle II, *S. Barbara*, 1638-1678. The British Museum (Reino Unido)

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS



Figura 5. José de Ibarra, *Santa Bárbara*, 1748. Colegio de Vizcaínas, Ciudad de México (México). Fotografía: Montserrat A. Báez Hernández

# *LA MUERTE DEL JUSTO*. UNA ALEGORÍA DE ADMONICIÓN Y PROMOCIÓN EN LA NUEVA ESPAÑA*

ANDREA MONTIEL LÓPEZ
Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras

> *En aquel momento crítico en que se cierra el plazo de nuestra vida y se corre la cortina de nuestra ignorancia; entonces, a la escasa luz de aquella funestísima candela con que estaremos aguardando el último golpe de la Muerte, se mudará todo el teatro de repente y nos haremos de un claro conocimiento de lo que antes ignorábamos.*
>
> FRAY JOAQUÍN BOLAÑOS, *La portentosa vida de la muerte.*

Un moribundo está en el lecho; la compresa, la postura descompuesta y su gesto extenuado indican lo avanzado de su malestar físico. La habitación en la que se resguarda se ha convertido en un *axis mundi*, un punto de intersección donde las fuerzas sobrenaturales, tanto del bien como del mal, se reúnen para cumplir sus cometidos en el suceso que, según el catolicismo, marca el inicio de la vida eterna: la muerte física. Sin embargo, la transición tiene sus peligros. Este hombre *in articulo mortis* está expuesto a tentaciones de los demonios que buscan hacerse de su alma.

Éstos lo incitarán a renegar de su fe, a entregarse a la desesperanza, a impacientarse ante el sufrimiento o vanagloriarse de sus buenos actos en vida; cualquier descuido puede significar la condenación eterna. Para evitar que eso ocurra, cuatro sacerdotes ataviados con un sobrio hábito negro con cruz roja han acudido

* Una primera versión de este texto, intitulada "Alertar, enseñar y persuadir. *La muerte del justo*: un *exemplum* novohispano", se publicó en *Vita Brevis. Revista electrónica de estudios de la muerte,* Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, v. 7, 2015, p. 99-114.

en su auxilio. A diferencia de ellos, el agonizante, próximo a ser juzgado, es testigo del combate que se desarrolla por ganar su alma y puede ver lo que acontece a su alrededor. De pronto, a los pies de la cama, Cristo crucificado se hace presente en su papel de juez; la sentencia está a punto de ser dictada.

Esta escena es la que da nombre a un óleo sobre lámina de finales del siglo XVIII, intitulado *La muerte del justo* (figura 1), que actualmente se localiza en el Museo Nacional de Arte, en cuyo acervo se aloja desde 1982, proveniente del Museo Nacional de San Carlos.[1]

En el presente artículo buscaré indagar en las particularidades de la obra, ya que, a pesar de ser un modelo difundido con bastante frecuencia, se diferencia de representaciones semejantes por una mayor complejidad iconográfica, así como abundantes cartelas, ambas singularidades determinantes para su análisis. El objetivo es estudiar el contexto que la rodeaba y los posibles propósitos que perseguía su creación porque, tal como lo explica David Freedberg, la pintura tiene la capacidad de volver "presente al ausente y vivo al difunto; ayuda a la memoria y al reconocimiento; puede inspirar miedo; despierta la piedad y transforma el valor del material no moldeado".[2]

El siglo que vio surgir *La muerte del justo* fue de transformaciones en el territorio novohispano. De acuerdo con Claudio Lomnitz: "Fue una época en la que se creía que la naturaleza era racional y la racionalidad, natural, y en la que la gente estaba entusiastamente dedicada a las pasiones de la vida, que iban de las pasiones sensuales al deseo de riquezas y gloria".[3] Es así que, mientras los reformadores ilustrados rechazaban las evocaciones del infierno y el purgatorio como estratagemas para infundir el

[1] Jaime Cuadriello, *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España, Tomo I*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte, Patronato del Museo Nacional de Arte/Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999, p. 270.

[2] David Freedberg, *El poder de las imágenes*, Madrid, Cátedra, 2011, p. 65.

[3] Claudio Lomnitz, *Idea de la muerte en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 255.

temor al otro mundo, los eclesiásticos tenían el recurso al temor a la muerte como un medio para refrenar las pasiones del siglo.[4]

Ante esta problemática de la relajación de las costumbres morales y el aumento del libertinaje entre la sociedad novohispana, los temas escatológicos revivieron como un medio para frenar los excesos. Es así que, dentro de ese *corpus* producido a lo largo del siglo XVIII e incluso ya entrado el XIX, se pueden identificar varios tipos iconográficos. Entre ellos se encuentran aquellas escenas infernales que muestran este sitio de castigo, así como los tormentos a los que es sometida el alma,[5] los llamados árboles vanos,[6] los juicios de un pecador,[7] los pudrideros[8] y varias alegorías de la muerte.[9] Asimismo, hay algunos ejemplos de las postrimerías,[10] sin olvidar aquellas obras cargadas de complejas composiciones que hacen uso de varios tipos iconográficos y de otras tradiciones como la emblemática; ejemplo de ello son las piras funerarias.[11] El cuadro que ahora nos ocupa estaría inserto en las representaciones de la muerte del justo que, en ocasiones, se fundió con la idea del juicio particular.[12]

En este contexto se instauró en la Nueva España una de las órdenes que se valió de la imagen para sus fines propagandísticos y admonitorios: la orden de Clérigos Regulares Ministros de los Enfermos Agonizantes de san Camilo de Lelis, fundada en el siglo XVI

[4] Lomnitz, *Idea de la muerte...*, p. 255-256.

[5] *Las penas del infierno*, *La boca del infierno*, ambas del siglo XVIII, localizadas en el Templo de la Profesa. Lorenzo Zendejas (atrib.), *Alegoría del infierno*, siglo XVIII-XIX, Museo Nacional de Historia.

[6] *El árbol vano* del siglo XVIII, Museo Nacional de Arte; Margarito Vela, *Muerte del pecador*, siglo XIX, San Luis Potosí.

[7] *Juicio de un pecador*, siglo XVIII, Museo del Pueblo, Guanajuato; *La fragilidad humana*, siglo XVIII, Museo Casa de la Zacatecana, Querétaro.

[8] *Pudridero*, siglo XVIII, Templo de la Profesa; *Aquí está el hombre, después de aquí vendrá el juicio*, siglo XVIII, colección Francisco Rivero Lake.

[9] *Muerte arquera*, siglo XVIII, Pinacoteca del Oratorio de San Felipe Neri, Guanajuato; Tomás Mondragón, *Alegoría de la muerte*, 1856, Templo de la Profesa; *Meditatio mortis optima vitae magistra*, siglo XVIII, Museo del Pueblo, Guanajuato. Recientemente en este último lienzo se encontró un retrato debajo de la composición que actualmente vemos.

[10] Retablo de la iglesia parroquial de Tecali, Puebla.

[11] *Pira funeraria del Carmen*, Toluca; *Pira funeraria de Santa Prisca*, Taxco.

[12] *Juicio particular*, siglo XVIII, Iglesia de San Nicolás Tolentino, Tlaxcala.

en Nápoles. Llegó a territorio americano en 1707, primero a Perú con el virrey Castell de Ríos, quien venía en compañía del clérigo siciliano Clodoveo Carani,[13] y más tarde, en 1756, a la Nueva España, gracias a la donación testamentaria de María Teresa de Medina y Saravia para la fundación de un convento y a las gestiones de su hermano Felipe Cayetano de Medina para hacerla efectiva.[14]

Desde sus inicios, la orden se enfrentó a diversas dificultades. Algunos consideraron que su inclusión dentro del aparato eclesiástico novohispano sólo acarrearía el engrosamiento del mismo sin ningún beneficio concreto, lo que implicaría mayores costos para la manutención de los religiosos. Por otra parte, se argumentaba que no podían hacer nada para el alivio del cuerpo (hay que recordar que en esa época hubo interés en el avance de cuestiones sanitarias y médicas) y para la salud del alma ya existían órdenes con mayor antigüedad. Esto provocó reacciones por parte del mismo clero secular que veía en ellos una amenaza para el dominio que tenían sobre la asistencia espiritual y la administración de la muerte.[15]

Pese a los obstáculos, los camilos comenzaron labores a partir de 1756 regidos por tres votos (obediencia, pobreza y castidad), más un cuarto que consistía en el servicio espiritual y corporal a los enfermos, además de comprometerse a no administrar hospitales así como a la renuncia a dignidades eclesiásticas.[16] Durante su existencia establecieron sólo un convento bajo la advocación

[13] Berta Gilabert Hidalgo y Alberto Soto Cortés, *Mortal agonía. Orden de Clérigos Regulares Ministros de los Enfermos Agonizantes de San Camilo de Lelis en México. Caridad, salud, enfermedad y muerte en la ciudad de México (siglos XVIII y XIX)*, tesis de licenciatura en Historia, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, p. 41.

[14] María Teresa de Medina y Saravia donó 30 000 pesos, suma que su hermano aumentó con la contribución de otros 50 000, además del pago de los gastos de traslado de ocho o doce camilos. El proceso fue lento ya que el fallecimiento de la donante acaeció en 1746 y los religiosos llegaron hasta el 30 de noviembre de 1755. La comunidad se erigió legalmente el 1 de mayo de 1756. Gilabert y Soto, *Mortal agonía...*, p. 68-69 y 76.

[15] Gilabert y Soto, *Mortal agonía...*, p. 79.

[16] Alberto Soto Cortés, *Reina y soberana. Una historia sobre la muerte en el México del siglo XVIII*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, p. 86.

del Sagrado Corazón de Jesús, ubicado en el barrio de San Pablo, desde donde partían a auxiliar a los enfermos agonizantes, y una casa de descanso en Coyoacán como lugar de retiro para recuperar fuerzas. Sin embargo, las condiciones para su desarrollo no eran las más favorables; el número de aspirantes al noviciado era muy bajo y varios de los que ingresaban no llegaban a profesar.

La orden requería hacer uso de medios que, sumados a sus esfuerzos, permitieran afianzar su posición frente a aquellas que ya gozaban de prestigio y experiencia. En ese sentido, destacan varios sucesos. El primero es la expulsión de la Compañía de Jesús en 1767, lo que probablemente significó una oportunidad para ganar adeptos, sobre todo aquellos que habían pertenecido a la congregación de la Buena Muerte y que sin la presencia de los jesuitas no tardó en desaparecer. Otro hecho favorable fue la revaloración de la figura de san Camilo, cuya beatificación y canonización ocurrieron en 1742 y 1746 respectivamente,[17] lo que pudo beneficiar y aumentar la propaganda para la orden.

El presente análisis sugiere que la obra *La muerte del justo* parte de la necesidad de la orden de los camilos por darse a conocer. Sobre todo, tomando en cuenta que, a diferencia de algunos exvotos y retablos que se inspiraron en la misma composición, no aparece ningún intercesor celestial como la Virgen o los santos (figura 2); sólo el ángel que reconforta al doliente que, más que intermediario, se concibe como contrapeso para las últimas tentaciones del Maligno. Ni siquiera es san Camilo el que atiende al moribundo, sino la orden, por lo que se considera que el objetivo era resaltar la labor terrenal de sus seguidores.

La mayoría de los camilos era de origen español[18] y traían ellos un bagaje cultural inmerso en el contexto europeo, el cual se reflejó en la iconografía de las representaciones de san Camilo que también está presente en *La muerte del justo*. La referencia

[17] Gilabert y Soto, *Mortal agonía*..., p. 35.

[18] Se mencionó con anterioridad la escasa demanda para ingresar al noviciado. Esto obligó a que, en 1760, se solicitara el envío de más religiosos para engrosar las filas de la orden. Se integraron cuatro más y para 1761 el número total de camilos en la Nueva España era de 17, de los cuales 16 eran peninsulares y sólo uno de origen novohispano. Gilabert y Soto, *Mortal agonía*..., p. 101.

directa son los *ars moriendi*, manuales que surgieron en el siglo XV como un recurso para prepararse ante la inevitable muerte. Estaban acompañados por una serie de grabados que mostraban las tentaciones del demonio y los consejos del ángel de la guarda para vencerlas. La escena final representaba la "buena muerte", es decir, el triunfo sobre el mal y la salvación del alma.[19]

De este último grabado se desprende la iconografía de *La muerte del justo* y, de manera específica, hay tres tratados que resultan útiles para este análisis. El primero es un manuscrito, aproximadamente de 1480, del copista Giovanni Marco Cinico, ilustrado por Cola Rapicano y traducido al italiano por Junianus Maius, que se realizó por encargo de Pascual Díaz Garlón, conde de Alife y alcaide de la fortaleza napolitana de Castilnuovo (figura 3). La formación del copista es de extracción florentina, mientras que Cinico y Rapicano trabajaron para el círculo cortesano de Nápoles.[20] La obra fue muy difundida y, de acuerdo con Elisa Ruiz García, "cada lector se procuraba un ejemplar de acuerdo con sus gustos estéticos y sus medios económicos, ya que el mercado librario ofrecía una panoplia de soluciones".[21]

La misma autora indica que existen dos versiones en castellano, ambas realizadas por Pablo Hurus y Juan Planck en Zaragoza: una breve que data de entre 1480 y 1484, casi contemporánea y muy similar a la italiana, que Fernando Martínez Gil considera como el primer *ars moriendi* impreso en España,[22] y otra extendida, de 1488-1491.[23] Sin embargo, algunas de las imágenes que las acompañan tienen un sentido inverso respecto de las italianas, lo que probablemente se deba al proceso de estampación en el que,

[19] Antonia Morel d'Arleux, "Los tratados de preparación a la muerte: aproximación metodológica", en Manuel García Martín, *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Salamanca (España), Universidad de Salamanca, 1993, v. 2, p. 723.

[20] Elisa Ruiz García, "El *ars moriendi*: una preparación para el tránsito", en *IX Jornadas Científicas sobre Documentación: la muerte y sus testimonios escritos*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2011, p. 324-326.

[21] Ruiz, "El *ars moriendi*…", p. 337-338.

[22] Fernando Martínez Gil, *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, p. 63.

[23] Ruiz, "El *ars moriendi*…", p. 338-339.

si la copia en el dibujo se realiza de forma idéntica al original, el resultado final será opuesto. Además se suprimieron las filacterias de las escenas (figura 4).[24]

En la Biblioteca Nacional de Francia, existe un ejemplar en latín, anterior a los arriba mencionados, de entre 1475 y 1480, que pudo ser de donde se tradujo al italiano (figura 5). Es arriesgado aventurar si alguna de estas versiones fue la fuente directa de *La muerte del justo* ya que, por región geográfica, podría ser la italiana que surgió de Nápoles, mismo origen de la orden de los camilos, pero también las de Zaragoza, ya que varios integrantes que llegaron a la Nueva España provenían de diversos sitios de la metrópoli, aunque es innegable que los detalles de las filacterias inclinan la balanza hacia la edición latina o la italiana.

A pesar de las diferencias, la escena siempre gira en torno del moribundo, quien yace en el lecho. La muerte se presenta como el umbral de la eternidad, la cual puede transcurrir en el cielo o el infierno de acuerdo con las acciones cometidas en vida. Sin embargo, el hombre *in articulo mortis* está expuesto a las últimas tentaciones del demonio que buscan hacerse de su alma ya que, "aunque nuestro enemigo busca, y anda a caza en ocasiones en todo el tiempo de la vida, para devorar del modo que le sea posible nuestras almas; ningún otro tiempo [la agonía], por cierto, hay en que aplique con mayor vehemencia toda la fuerza de sus astucias para perdernos enteramente".[25]

En la escatología cristiana de los siglos XVII y XVIII se impuso la creencia en un juicio particular cuya representación se fundió con la del agonizante en el lecho de muerte. Este pensamiento tiene su antecedente en el mundo griego y, como puede observarse, los efectos de este juicio serían inmediatos;[26] por ello era de suma importancia vencer las asechanzas: de esto dependía que la sentencia fuera favorable. Cualquier descuido podía significar la condenación eterna.

[24] Ruiz, "El *ars moriendi…*", p. 340-341.

[25] Gilabert y Soto, *Mortal agonía…*, p. 49.

[26] Gisela von Wobeser, *Cielo, infierno y purgatorio durante el virreinato de la Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Editorial Jus, 2011, p. 28.

Este momento de incertidumbre generaba una lucha entre potencias del bien y del mal para ganar el alma del moribundo. Un sinnúmero de demonios se aglutina en la estancia. Algunos tienen formas animales, como reminiscencia de las representaciones de los pecados capitales;[27] otros de menor tamaño son figuras híbridas, y uno más, con largos cuernos ondulados, orejas picudas y barbado, que parece comandar a las huestes infernales, sostiene en su mano tres serpientes, símbolo de la ira. La ayuda celestial que equilibra fuerzas no está ausente. En la cabecera del lecho hay un ángel que, con gesto tranquilizador, conforta al desahuciado y lo resguarda de los demonios.

El apoyo terrenal lo ofrece un grupo de cuatro camilos que, con base en la vestimenta, se deduce que eran dos clérigos y dos novicios, ya que los primeros portaban dos cruces de paño rojo en su atuendo, una sobre la sotana en el lado derecho del pecho y la otra sobre el manteo, mientras que los segundos utilizaban el hábito completamente negro ya que aún no eran parte de la orden,[28] aunque como parte de su preparación auxiliaban a los superiores en el cuidado de los enfermos. El papa Sixto VI fue quien añadió la cruz roja que representaba el fuego de la caridad del prójimo que se abrigaba en el corazón del ministro de los enfermos.[29]

Los camilos tenían la obligación de tratar el cuerpo del doliente como si fuera el de Cristo sin importar cuánto durara la agonía. Su labor consistía en "asear la cama, limpiarles los pies y la boca y hablarles en voz baja para no molestarlos ni afligirles"; permanecían hincados y rezando sin poder tomar alimento o bebida.[30] Para el cuidado espiritual contaban con diversos enseres: el hisopo y el acetre con el agua bendita para alejar a los demonios, la candela

[27] Un mono colgado de la ventana situada en la esquina superior derecha haría referencia a la lujuria; a su izquierda, un dragón evoca la soberbia. En la esquina inferior izquierda, el demonio con tres serpientes en su mano simboliza la ira y, sobre él, un cánido recuerda a la envidia. Finalmente, en la parte superior, detrás de la cruz, un sapo como la avaricia.

[28] Gilabert y Soto, *Mortal agonía*..., p. 96-97.

[29] Gilabert y Soto, *Mortal agonía*..., p. 97.

[30] Francisco Ulises Plancarte Morales, *Presencia de la muerte en la gráfica mexicana*, tesis de doctorado en Artes visuales, Valencia, Universitat Politècnica de València, 2008, p. 153.

como símbolo de la luz de la fe y un crucifijo de bronce conocido como el Cristo de la Buena Muerte,[31] que acercaban al moribundo para que recordara y se reconfortara en la muerte de Jesucristo, la cual le proporcionaría fortaleza durante el tránsito. Las oraciones no podían faltar y, en *La muerte del justo*, son los novicios quienes llevan a cabo dicha tarea. Sostienen ente sus manos volúmenes titulados "Encomendación del alma" y "Exorcismo", proveyendo con ellos una valiosa ayuda al alma en discordia.

No hay duda sobre la necesidad y la importancia del primer título; sin embargo, el de "Exorcismo" podría resultar algo extraño dentro de la representación de la muerte de un justo. Es probable que la inclusión de este texto se relacione con una controversia de la época que surgió con la publicación, en 1740, del octavo tomo de *Teatro crítico universal* de fray Benito Gerónimo Feijoo en el que duda de la utilidad de los exorcismos, sobre todo de aquellos contra enfermedades o animales. Sus planteamientos recibieron réplica un año después por parte de fray Alonso Rubiños con *Teatro de la verdad o apología por los exorcismos,* donde defiende esta práctica argumentando que las langostas, ratones, lobos, zorras, pestes y fiebres "son cosas, que por sí mismas o por malignidad del Demonio pueden dañarnos".[32] Además agrega que "los exorcistas se reputan como médicos públicos de la Iglesia, adornados de la gracia de curación",[33] lo cual debió resultar de gran interés para una orden cuya regla era cuidar a los enfermos tanto corporal como espiritualmente.

Los tratados sobre exorcismos también circularon por la Nueva España, y dos de ellos, localizados por Berta Gilabert, son de relevancia para este trabajo. Uno lleva por nombre *Exorcismo para favorecer a los moribundos en su más afligido trance. El que pueden practicar todos los fieles en todo tiempo y ocasión*, de 1787 (Real Seminario Palafoxiano), y el otro, de 1765, *Exorcismo a*

[31] Plancarte, *Presencia de la muerte…*, p. 153.

[32] Alonso Rubiños, *Teatro de la verdad o apología por los exorcismos de las criaturas irracionales y de todo género de plagas; y por la potestad que hay en la Iglesia para conjurarlas*, Madrid, En la Imprenta del Convento de la Merced, 1741, p. 2-3.

[33] Rubiños, *Teatro de la verdad…*, p. 5.

*favor de los moribundos, de que pueden usar todos los fieles en todo tiempo y ocasión* (Colegio Real de San Ignacio), fue obra de Vicente Negri. Ambos se conservan en Puebla.[34] Existe uno más que únicamente se encontró citado en la obra de Nicolás León, pero que, tan sólo con el título, evidencia una especial importancia ya que conjunta las frases de lo que sostienen los camilos: *Encomendación del alma y exorcismo para favorecer a los moribundos en su más afligido trance*. Fue impreso por Mariano Zúñiga y Ontiveros en 1796.[35]

La escena central en *La muerte del justo* está acompañada por inscripciones que, aunque son poco legibles debido a daños en la superficie del óleo, comunican detalles relevantes para comprender la imagen. Una de ellas, que bordea los laterales y la parte inferior, hace referencia al tema del exorcismo:

> Exorcizando a una Doncella que afligia el Demonio, preguntado este q[ue] numero [...] si ten a la muerte de una Criatura dijo: era[n] lo menos Cien Legiones, y siendo cada una d[e] 6 [mil] 666 hacen seiscie[n]tos sesenta y seis mil seiscientos Demonios.

Es importante resaltar que esta inscripción no hace referencia al protagonista de la obra, sino a una doncella. Sin embargo, de aquí se desprenden dos cuestiones: primero, el contexto que probablemente rodeó o impulsó la creación de la obra y, segundo, una de sus intenciones. Se mencionaba líneas arriba que las pestes y fiebres eran objeto de exorcismos por origen maligno y en el siglo XVIII la Nueva España fue azotada por varias epidemias, una de neumonía en 1784 y otra de viruela en 1779. En esos momentos el virrey Martín de Mayorga escribía: "en las calles no se ven más que cadáveres, y en toda la ciudad se escuchan sólo quejas y lamentos".[36] Los camilos, por supuesto, atendían a los

[34] Berta Gilabert Hidalgo, *Las caras del maligno. Nueva España, siglos XVI al XVIII*, tesis de doctorado en Historia, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, p. 99 y 140.

[35] Nicolás León, *Bibliografía mexicana del siglo XVIII*, México, Imprenta de sucesores de Francisco Díaz de León, 1905, t. II, p. 1057.

[36] Gilabert y Soto, *Mortal agonía*..., p. 140.

enfermos aun a costa de su propia salud; tal es el caso de Juan de la Piedra Cleedra, quien falleció por contagio.[37]

Por otra parte, me interesa destacar una posible finalidad de la obra, aunada a la de propaganda. En un tiempo de crisis sanitaria no estaba de más alertar sobre el peligro de una muerte cercana y repentina a través de la identificación del cuerpo del espectador con el del agonizante de la imagen. En ese sentido, es importante hacer énfasis en el carácter apotropaico que podía tener esta imagen y, con ello, la capacidad de alejar el mal. Tal como lo indica Freedberg:

> Tras las oraciones con que se consagran las imágenes, recogidas en numerosos libros con fórmulas de bendición, hallamos la siguiente plegaria, especial para imágenes pequeñas: Si un enfermo o moribundo sostiene esta imagen en sus manos o las coloca sobre su pecho, los enemigos malignos no osarán acercársele, ni perjudicarlo con tentaciones ni acosarlo con fantasmas de terror. Sino que, liberado de los asaltos de los demonios, en virtud de esta imagen bendita y por los méritos de la Virgen gloriosa, podrá dar gracias y loar a Jesucristo.[38]

La segunda inscripción de la obra, situada en la parte superior, está desaparecida casi en su totalidad, lo que imposibilita su lectura. Únicamente se distinguen palabras y frases aisladas como "sacrificio" y "le perdonará sus culpas". La que se ubica debajo de la imagen versa sobre la escena central. Se encuentra en malas condiciones pero se alcanza a leer:

> Terrible batalla que Luzifer y sus sequaces presentan a un pobre moribundo estenuado de/ fuerzas agonizan[…] de […] de pecados […] de mortales congojas […]/ callado de pesimas […] demonios por haber […] aquel de […] misericordia de Dios tenidose/ por […] y […] al/ […]cado por nuestro amor anima al moribundo hace se duela de sus culpas, y que le […] su […] / […] su gracia […]y huyen corridos los espíritus […] / […] esfuerza […] con palabras santas da […] Cielo al en[…]

[37] Gilabert y Soto, *Mortal agonía*…, p. 140.
[38] Freedberg, *El poder de las imágenes*…, p. 154.

Ambos pasajes narran lo que sucede en la habitación y el desenlace de la historia que, iconográficamente, gira en torno de la aparición de Cristo crucificado que se ha hecho presente para emitir el veredicto en el juicio del alma. Lo acompaña una cartela que reza: "En el acto que el pecador se arrepienta de sus culpas me olvidaré de ellas." Al parecer este pecador hizo caso del mensaje y pasó la última prueba, por lo que Cristo le responde: "estás perdonado". Los demonios han perdido la batalla, se lamentan ante la derrota, incluso uno de ellos se tapa las orejas y no puede ocultar un grito de frustración ante la sentencia absolutoria. Sus expresiones de derrota no se hacen esperar: "se nos va", "ya era nuestro", "pidió Misericordia", son algunas de las inscripciones que emanan de sus fauces.

El alma está a punto de recibir su recompensa, para lo cual debe abandonar el cuerpo, idea que tiene su antecedente en la tradición griega que consideraba que la verdadera característica de la vida no eran las palpitaciones del corazón sino la respiración, y con el último aliento, el *eídōlon*, era expulsada del cuerpo.[39] Asimismo, la representación de la muerte del hombre justo tiene su origen en un escrito apócrifo de aproximadamente el año 380, conocido como el *Apocalipsis de San Pablo* o *La visión de San Pablo*, en el que se relata:

> Vi a cierto hombre a punto de morir, y el ángel me dijo: este que ves es un hombre justo. Vi todas sus obras, todo lo que había hecho en el nombre de Dios, todas frente a él en su hora necesaria, y vi al justo encontrar confianza y alivio, y antes de dejar el mundo los ángeles buenos y malos, mas éstos no habitaban en él, sino los buenos, que tomaron posesión de su alma, conduciéndola hasta que abandonó el cuerpo. Y elevaron al alma diciéndole: Alma, reconoce bien tu cuerpo mientras lo abandonas, porque es necesario que regreses a él en el día de la resurrección y recibas lo prometido a los justos.[40]

[39] Julia Santa Cruz Vargas y Enrique Tovar Esquivel, "Los intangibles caminos del alma", en Beatriz Barba de Piña Chan (coord.), *Iconografía mexicana V. Vida, muerte y transfiguración*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2004, p. 223.

[40] Jaime Morera, *Eternidad novohispana. Los novísimos en el arte virreinal*, México, Seminario de Cultura Novohispana, 2010, p. 31.

En el caso de *La muerte del justo*, el alma en posición orante, apenas visible por el deterioro de la obra, asciende con ligereza hacia un cúmulo nuboso donde un angelote la espera con una corona entre sus manos para conducirla a su último destino. Finalmente ha alcanzado la gloria eterna.

## *Consideraciones finales*

Como hemos analizado, el tipo iconográfico de *La muerte del justo* se remonta al siglo XV y puede rastrearse hasta el XX tanto en retablos como en exvotos y estampas. Durante el siglo XVIII, en la Nueva España, fue útil para los fines admonitorios y propagandísticos de la orden de los camilos debido a que el temor a la muerte, sobre todo a la repentina e inesperada, convertía a este suceso en un trance sumamente difícil para los feligreses, en el que la falta de previsión podía precipitar la condenación eterna.[41] La orden se presentaba, entonces, como la mejor opción para auxiliar en el momento final, ya que el papa Alejandro VIII le había otorgado el privilegio de conceder indulgencia plenaria a los agonizantes.[42]

En ese sentido se puede considerar que el programa iconográfico con el que se representaba la orden y su fundador tuvieron un éxito indudable, de forma que "no había un solo enfermo moribundo que no dejara de tener a su cabecera una de sus imágenes, sobre todo después de las epidemias que seguían azotando a la capital".[43] En consecuencia, los servicios de los religiosos de la orden de san Camilo se hicieron imprescindibles.[44]

Para 1781, los camilos atravesaban momentos difíciles debido a problemas internos surgidos a raíz de las quejas de varios integrantes contra la persona del comisario general Diego Martín de Moya.[45] Sin embargo, la disputa no impidió que su desempeño se calificara de

[41] Lomnitz, *Idea de la muerte...*, p. 256.
[42] Gilabert y Soto, *Mortal agonía...*, p. 97.
[43] Plancarte, *Presencia de la muerte...*, p. 155-156.
[44] Lomnitz, *Idea de la muerte...*, p. 255.
[45] Gilabert y Soto, *Mortal agonía...*, p. 141.

> "ejemplar, sus costumbres edificativas y su conducta irreprensible". Asistían a cualquier hora del día o de la noche, sin importar las inclemencias del tiempo o condición de la casa a la que "entran con mucho agrado, modestia y cortesía a socorrer al enfermo, con la mayor caridad, sin melindres ni repugnancia". Una vez postrados de frente al enfermo estaban ahí presentes hasta el fallecimiento, sin desatenderlo a causa de la sed o hambre, aunque el deceso ocurriera después de varios días de haberse presentado a la casa del moribundo.[46]

Para 1860, la orden fue suprimida de manera definitiva. No obstante, la imagen de *La muerte del justo* permaneció vigente hasta entrado el siglo XX, tal como lo demuestra una estampa de José Guadalupe Posada en la que san Camilo intercede por el alma del moribundo ante la Trinidad celeste (figura 6). De acuerdo con Freedberg, de estas reproducciones menores se espera que compartan el auxilio y consuelo de sus modelos originales, ya que ellas "protegen nuestros hogares [incluso nuestras personas] y son testimonios de la presencia de lo sagrado".[47] Así, la imagen pervive, se adapta y se resignifica.

[46] Gilabert y Soto, *Mortal agonía*..., p. 136.
[47] Freedberg, *El poder de las imágenes*..., p. 151.




Figura 1. Autor desconocido, *La muerte del justo*, siglo XVIII. Museo Nacional de Arte, INBA, Ciudad de México (México)




Figura 2. Autor desconocido, *San Camilo de Lelis. Abogado de agonizantes*, 1894. Colección de Retablos Populares del siglo XIX "Fernando Juárez Frías" del Museo Zacatecano, Instituto Zacatecano de Cultura "Ramón López Velarde", Zacatecas (México)



Figura 3. Grabado de Cola Rapicano, 1480. En Giovanni Marco Cinicio, *Ars moriendi*, Nápoles (Italia). Tomado de Elisa Ruiz García, "El *Ars moriendi:* una preparación para el tránsito", en Juan Carlos Galende Díaz y Javier Santiago Fernández (dir.), *IX Jornadas Científicas sobre Documentación: La muerte y sus testimonios escritos*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2011, p. 337. https://www.ucm.es/data/cont/docs/446-2013-08-22-10_ruiz%20garcia.pdf



Figura 4. Pablo Hurus y Juan Planck, *Arte de bien morir*, 1479-1484. Zaragoza (España). http://www.emblematica.com/abm.pdf



Figura 5. Autor desconocido, *Ars moriendi quamvis secundum philosophum*, 1475-1480. Biblioteca Nacional de Francia, París (Francia)




Figura 6. José Guadalupe Posada, *San Camilo de Lelis*, siglo XX. Museo de la Basílica de Guadalupe, Ciudad de México (México)

# *DE IMÁGENES PINTADAS Y EMPRESAS DEVOCIONALES*. EL CUADRO DE NUESTRA SEÑORA DE LOS GOZOS CON RETRATO DEL CANÓNIGO IGNACIO DE ASENJO Y CRESPO

ALEJANDRO JULIÁN ANDRADE CAMPOS
Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras

*A Alí Cotero Ponce*

*Todo lo halláis Señora verificado y cumplido en este vuestro purísimo y secretísimo palacio, a esmeros de la devoción tierna y fervorosa cuanto generosa hidalguía del venerable Señor Prebendado de esta Santa Iglesia.*

MIGUEL DE TORRES (1733)

## *El cuadro y su contexto monjil*

El hoy Museo de Santa Mónica custodia entre sus muros una importante colección de objetos artísticos religiosos, la mayoría provenientes de comunidades religiosas femeninas. Dentro de este conjunto de piezas destaca en primerísimo orden la importante pinacoteca, conformada por óleos de los siglos XVII, XVIII y XIX, realizados en gran parte por artistas propios de la tradición pictórica poblana. Entre estas obras angelopolitanas sobresale, tanto por su belleza como por la importante historia que encierra, el lienzo catalogado como *Nuestra Señora de los Gozos,* firmado por Pascual Pérez (figura 1).

En el mencionado cuadro se observa en primer plano la imagen de la virgen María con las manos cruzadas sobre el pecho, en similar ademán a la Inmaculada Concepción, ataviada con un vestido blanco y un manto azul cuyos extremos se recogen al

nivel de la cintura, formando pliegues triangulares que son típicos en las representaciones poblanas de esta advocación. Cabe destacar que la azulina prenda presenta una rica fimbria conformada por galón dorado, perlas y ricas piedras que simulan ser esmeraldas y rubíes, cuyos brillantes efectos son conseguidos gracias a contrastantes pinceladas blancas mezcladas con color directamente sobre el lienzo.[1] La cabellera de la Virgen se presenta descubierta y suelta, cayendo abundantemente hacia los costados, mostrando diferentes matices que son prodigados gracias a la luz que proviene del pecho de María, uno de los puntos focales de iluminación que obedece a intenciones simbólicas, ya que en él se posa el atributo iconográfico que define a la imagen: las siete azucenas que refieren a los siete gozos de Nuestra Señora: la Anunciación, la Natividad, la Adoración de los Reyes Magos, la Resurrección, la Ascensión, el Pentecostés y la Coronación de María (figura 2).[2] Cabe destacar que la altura y esbeltez de la imagen le confieren un aire imponente, que es realzado gracias a las líneas diagonales de luz que caen de la Virgen, las cuales le confieren dinamismo y rompen la llaneza del fondo azul, cuyo tono es característico de la pintura poblana desde el siglo XVII. En la parte baja del cuadro, al centro, otra inscripción en latín enuncia el nombre de la advocación y una parte del *Magnificat*: *Fecit mini magna qui poven sets* (hizo cosas grandes en mí el poderoso).[3]

Se podría decir que la obra nos presenta la identidad de sus dos autores, uno material y otro intelectual: el primero gracias a una firma, el segundo por medio de un retrato cuyo anonimato había silenciado, hasta ahora, su importante papel. En el lado bajo derecho de la obra, y de manera muy tenue, se encuentra la

[1] Cabe destacar que, para mediados del siglo XVIII, el recurso de las joyas y la ornamentación se convertiría en una de las señas de identidad de la pintura poblana, verbigracia las obras de Luis Berrueco y José Joaquín Magón.

[2] Los orígenes de la devoción a los gozos de la Virgen y el importante papel que tuvo santo Tomás de Canterbury en su creación se encuentran explicados en José de Jesús María, *Historia de la vida y excelencias de la sacratísima Virgen María Nuestra Señora,* Barcelona, Imprenta de Joseph Texido, 1698, p. 481.

[3] Las traducciones al español son cortesía del sacerdote Teófanes Egido, a quien agradezco enormemente. Cabe destacar que existe otra inscripción en letras doradas, la cual no es traducible a simple vista.

signatura de Pascual Pérez (figura 3), importante pintor poblano de la transición del siglo XVII al siglo XVIII. En el costado inferior izquierdo, justo en el punto hacia donde la Virgen inclina dulcemente la mirada, se encuentra la imagen de un canónigo de avanzada edad que posa sus ojos en el rostro de María, esto al tiempo que cruza los brazos sobre el pecho en ademán de imitarla; de su boca sale una filacteria que reza: *Fac me domina con gaudere tecum* (haz señor que me alegre contigo). Como parte esencial de este trabajo quiero proponer que el retratado es Ignacio de Asenjo y Crespo, importante canónigo de la catedral angelopolitana, autor intelectual y material del culto a Nuestra Señora de los Gozos no solamente en Puebla, sino, a decir de sus coetáneos, en toda la América Septentrional.[4]

Según las referencias que se conservan, el cuadro proviene del propio convento de Santa Mónica,[5] lo cual nos refrenda su origen y función monjil. Es importante señalar que el cenobio tenía una historia vinculada con el personaje retratado en el cuadro: Manuel Fernández de Santa Cruz —obispo de la ciudad de Puebla y protector de Asenjo y Crespo—, fundador y principal patrono del convento de Santa Mónica. El profundo cariño que tuvo al convento quedó plasmado materialmente en el retrato del mismo prelado que realizó Juan Tinoco para las monjas. Sin embargo, el testimonio más elocuente de este afecto fue el deseo que el propio Santa Cruz dictó para que su corazón encontrara la última morada en el coro del claustro, lugar donde hasta la fecha se puede observar. Habiendo establecido esto, es lógico pensar que Ignacio Asenjo tuviera una relación cercana con las monjas de Santa Mónica, mismo vínculo que debió haberse creado a través de la relación en común con el obispo.

Este tipo de obras era muy importante dentro de la vida conventual, ya que, para el tiempo en el que se hizo el cuadro, el

[4] Prácticamente casi todas las referencias a la Virgen de los Gozos en Puebla hacen mención inmediata a Ignacio Asenjo y Crespo, razón por la cual creo que es indiscutible que él es quien se encuentra retratado en el cuadro. Aparte de esto, tanto él como Pascual Pérez fueron contemporáneos.

[5] Agradezco enormemente a María Fernanda Malpica Sosa por informarme acerca de la procedencia del cuadro.

principal punto de devoción a la Virgen de los Gozos era la catedral poblana, lugar al que las monjas no accedían debido a sus votos de clausura. Es mediante otras pinturas y esculturas que las religiosas podían sustituir a la imagen inaccesible, logrando generar en torno a estas representaciones un sentimiento y devoción similares a los que tendrían frente a la original. Gracias a sermones y crónicas sabemos que la devoción a Nuestra Señora de los Gozos tuvo una importante presencia dentro de las comunidades monacales; prueba de esto son las solemnes funciones que se dieron en honor a la Virgen Gaudiosa[6] en el templo de las monjas concepcionistas de esta ciudad, en cuyo sermón el padre Juan de Mena Velásquez asienta:

> El asunto de los gozos de María santísima nuestra amante madre (que hoy no le hemos de dar otro nombre), el lugar es el templo y convento de la Concepción Purísima de la Señora, que como gozosa madre virgen de las hijas vírgenes ilustres y sagradas, quiere y manda que habiendo sido su concepción sin mancha la raíz de todos sus gozos, se celebren en la Concepción los acentos de toda la flor de sus gozos como en su raíz. Pues gózome en tan dulce asunto: gózome en el jardín de flores inmaculadas de la Concepción y gózome en los afectos del devotísimo promovedor de tan plausible fiesta.[7]

Probablemente una de las razones del éxito monjil de la Virgen de los Gozos se pueda entender en el juego de palabras que hace el panegirista: para esta época las religiosas eran vistas como flores limpias que crecían en un *hortus conclusus* (el convento), frescas azucenas similares a las que brotan del virginal pecho de María. Es así como las monjas, blanquecinos lirios consagrados a Dios, se convertían en los mismos gozos de Nuestra Señora, ya que mediante su vida pura y contemplativa, dentro de la cual se

[6] En los sermones es llamada indistintamente *Virgen de los Gozos* o *Virgen Gaudiosa*.

[7] Juan de Mena Velásquez, *La medida sin medida, los gozos inefables de María Santísima, fiesta que promovió en este y otros obispados, el Lic. D. Ignacio de Assenxo y Crespo, canónigo de esta iglesia catedral de la Puebla de los Ángeles*, Puebla, Imprenta de Miguel Ortega, 1712, p. 2.

comprendía la penitencia y la oración, llenaban de dicha tanto a su esposo (Cristo) como a su Madre (María). Otro de los testimonios en torno a la devoción de la Madre Gaudiosa en los conventos femeninos lo dio José Gómez de la Parra, quien anota para el convento carmelita de Santa Teresa que:

> Al presente [1732], han abrazado con entrañable consuelo la devoción de sus gozos, que este año se han cantado las siete misas con grande solemnidad y con sermón el día último [...] En la iglesia de este convento se canta con toda solemnidad las siete misas, y en lo interior, las religiosas celebran los gozos, conforme solemnizan los dolores, con ejercicios de oraciones, mortificaciones, penitencias ordinarias y extraordinarias, que acostumbra la descalcez carmelitana y con aliñar los altares de la santísima Virgen, que son muchos los que tienen dentro de la clausura.[8]

Otra prueba más que apuntala esta idea es que en las mismas colecciones monjiles del Museo de Santa Mónica se conserva otra obra del mismo tema, aunque de calidad inferior y con una restauración poco afortunada. Cabe destacar que en esta versión se observan alrededor de la Virgen los atributos inmaculistas, razón por la que se podría plantear que la obra provenga del mencionado convento de la Concepción.

## *El patrono y su proyecto devocional*

Ignacio de Asenjo y Crespo (figura 4) fue un destacado sacerdote y canónigo de la catedral de Puebla, nacido entre 1650 y 1651 —según los cálculos sacados de su pase a México— en Galicia, España, siendo hijo natural de José de Asenjo y Francisca Crespo. Pasó a la Nueva España como criado del entonces electo obispo de Guadalajara Manuel Fernández de Santa Cruz en 1673. La información sacada para el trámite de embarque nos permite saber que al momento de pasar a las Indias no era clérigo;

[8] José Gómez de la Parra, *Fundación y primero siglo,* introducción de Manuel Ramos Medina, México, Universidad Iberoamericana, 1992, p. 151.

asimismo, también nos ofrece una escueta descripción de cómo lucía a sus veintitrés años, mencionando que era "de buen cuerpo, blanco, cariabultado y mellado de los dientes de la parte alta".[9] Ya en la Nueva España se hizo clérigo y ascendió al puesto de canónigo de la catedral, renunciando al puesto de tesorero.[10] Durante el episcopado de Manuel Fernández de Santa Cruz se desempeñó como su limosnero y confesor, siendo prueba de la estrecha relación que existía entre ellos la publicación del libro *Ejercicio práctico de la voluntad de Dios: trabajos que corresponden a cada grado de oración y compendio de la mortificación,* obra que escribiera el obispo Santa Cruz y que diera a la imprenta, después de su muerte, el canónigo Asenjo.

Sin duda la gran empresa de su vida fue la promoción al culto de Nuestra Señora de los Gozos, como lo prueba la gran cantidad de escritos que refieren el empeño del sacerdote en ello. Curiosamente, por más que he buscado, en España no hay rastros acerca de la devoción a esta Virgen, sabiéndose que para el momento en el que Asenjo difundía su devoción en Puebla sólo tenía oficio festivo en Amiens, Francia, y en Lisboa.[11]Tampoco he encontrado representaciones de la mencionada advocación en Europa, a excepción de un grabado alemán del siglo XVII firmado por Mattheus Schmid, en el que se representa tanto a la Virgen de los Dolores como a la Virgen de los Gozos (figura 5),[12] esta última guardando gran similitud con las versiones novohispanas del tema, por lo cual la estampa podría plantearse como prototipo visual de la imagen que difundiría Asenjo.

[9] Expediente de información y licencia de pasajero de Indias de Manuel Fernández de Santacruz, obispo de Guadalajara a Nueva España, Archivo General de Indias, Contratación, 5439, núm. 1.

[10] José Toribio Medina, *La imprenta en la Puebla de los Ángeles,* México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, p. 191.

[11] Miguel de Torres, *Sermón de los Gozos de la Purísima Virgen y Madre de Dios Inmaculada, Madre Santísima Señora Nuestra*..., México, Imprenta Real del Superior Gobierno de Doña María de Rivera, en el Empedradillo, 1733, p. 9.

[12] Según Gustavo Curiel, existe una versión pintada similar a este grabado y firmada por Villalpando. Véase Gustavo Curiel, "Nuestra Señora de los Dolores y Nuestra Señora de la Piedad", en *Juan Correa, su vida y su obra,* México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, t. IV, repertorio pictórico, primera parte, p. 213.

Según Gómez de la Parra, Asenjo y Crespo empezó la difusión de la Madre Gaudiosa en 1708, mediante cuatro acciones determinantes que garantizarían el éxito del culto: la dotación de la fiesta de la Virgen de los Gozos en la catedral, la búsqueda de la extensión del oficio propio para el obispado de Puebla, la publicación de varios sermones y novenas en torno a la advocación y la difusión de su imagen a través de estampas y cuadros. Este último punto es de gran relevancia, ya que nos permite entender al cuadro que aquí se estudia como parte de esta compleja maquinaria de propagación del culto. Ejemplo del papel que la imagen tuvo en la empresa de Asenjo lo da el citado Gómez de la Parra, quien menciona que "para introducirla [la devoción], repartió cantidad de estampas con la imagen de nuestra Señora de los Gozos".[13]

El método de difusión de un culto a través de la imagen no era nuevo para el canónigo Asenjo; probablemente lo aprendió a imitación de su gran benefactor, Manuel Fernández de Santa Cruz, quien en los colaterales del Altar de los Reyes de la catedral de Puebla mandó construir a su costa dos sendos retablos dedicados a san Francisco de Sales y a santa Teresa de Jesús, dos de sus devociones personales más importantes. Para finalizar este punto, cabe destacar que en los territorios del entonces obispado angelopolitano se han encontrado cinco lienzos de Nuestra Señora de los Gozos, los cuales por su factura son cercanos a las fechas de Asenjo: uno firmado por Bernardino Polo en la parroquia de la Natividad en Atlixco; dos más en la hoy catedral de Tlaxcala; otro en una de las dependencias de la iglesia de San Antonio Cacalotepec, y uno donde se presenta a la Virgen Gaudiosa en una composición de *Los cinco Señores,* firmado por Francisco Solano, en el templo de Jesús Tlatempa, Cholula. Si bien estos cuadros no debieron ser forzosamente encargo del canónigo, probablemente sí fueron resultado, entre muchos factores, de la buena relación y afecto que había generado en la iglesia poblana, cuestión patente en los sermones y escritos de la época.

La utilización de la imagen para el desarrollo del culto fue fundamental no sólo para su difusión, sino para la ejecución propia

[13] Gómez, *Fundación*..., p. 151.

de la devoción. En el *Septenario dulce y devoto ejercicio que se ha de empezar desde el día en que se empiezan a celebrar las siete misas de los gozos de la Virgen Nuestra Señora*, publicación costeada por el mismo Asenjo, se menciona que un "amado de siervo" de la Virgen "siempre que veía alguna imagen hacía memoria de sus gozos, y saludándola un día oyó que la reina del cielo le dijo: tú te alegras de mis gozos, yo te alcanzaré los eternos".[14] En esta breve referencia se explica el vínculo entre imagen y devoción como un recurso mnemotécnico, en el cual la vista activaba la memoria y, mediante este proceso, se ejecutaba la alabanza; el resultado final de esto era la intercesión de la misma Virgen para obtener la gloria. La representación, probablemente generada por Asenjo a través del mencionado grabado, cumplía perfectamente con esta función: las siete azucenas que brotan del pecho de María recuerdan explícitamente sus gozos —mismos que en algunas ocasiones son identificados con inscripciones—; gracias a ello el espectador rememoraba esta devoción frente a la imagen de la Virgen, justo como se menciona en el relato.

Otro de los medios que el canónigo utilizó para la difusión de la Virgen de los Gozos fue el escrito, entendiendo que muchas veces imagen y texto llegaban a complementarse para dar una idea global en la que los sentidos participaban activamente. Por lo menos tres sermones de los dichos en la fiesta de la Virgen Gaudiosa salieron a la imprenta en tiempos de Ignacio Asenjo: *La medida sin medida, los gozos inefables de María Santísima* de Juan Mena y Velásquez en 1712 y dos del mercedario Miguel de Torres, *Sermón de los gozos de María Santísima Señora y Madre Nuestra* en 1722 y *Sermón de los gozos de la purísima Virgen y madre de Dios inmaculada, madre santísima Señora Nuestra* en 1733 (las tres obras se encuentran citadas a lo largo de este artículo).

[14] Autor desconocido, *Septenario dulce y devoto ejercicio que se ha de empezar desde el día en que se empiezan a celebrar las siete misas de los gozos de la Virgen Nuestra Señora. Y se proponen los motivos que mueven a tan santa devoción y el modo con el que se ha de hacer*, Puebla (Puebla), Imprenta de la Viuda de Miguel de Ortega Bonilla, 1720, p. 5. Agradezco enormemente a Montserrat Báez Hernández, quien me hizo el favor de consultar un ejemplar de este escaso impreso en la Biblioteca Nacional de Chile.

Cabe destacar que en estas publicaciones se reconoce, desde el propio título del texto, la intervención de Asenjo a favor del culto de los gozos.

Por otro lado se tiene noticia de dos cuadernillos con oraciones a la mencionada Virgen: uno que sacó el referido José de la Parra en 1710 y el mencionado septenario costeado por Ignacio Asenjo y publicado en 1719 bajo el título de *Septenario dulce y devoto ejercicio tierno, que se puede tener en la octava de la Asunción de Nuestra Señora. Comenzándose desde el día diez y seis de agosto, hasta el día veinte y dos, o en otro tiempo del año, en memoria de los siete especiales gozos que goza la Santísima Señora en el cielo*. Finalmente, la British Library conserva un pequeño impreso de los cantos que se hacían en la fiesta de la Virgen: *Letras de los villancicos que se cantaron en la santa iglesia catedral de la Puebla de los Ángeles, en los maitines solemnes de Nuestra Señora de los Gozos este año de 1735 que dotó y fundó el señor Lic. D. Ignacio de Asenjo y Crespo, canónigo decano de dicha santa iglesia.*[15] La publicación de estampas, sermones, oraciones y cantos a la Madre Gaudiosa nos deja ver que el proyecto de Asenjo buscaba una difusión en extenso, para la cual el impreso era la herramienta ideal, al tiempo que atacaba integralmente todos los flancos por donde podía entrar: oración, reflexión, música e imagen se fundían en una misma empresa.

Como ya se había mencionado antes, el canónigo dotó la fiesta de Nuestra Señora de los Gozos en la catedral de Puebla, donde se sabe que tenía un altar en la parte externa del coro. El ejemplo de la sede episcopal repercutió en otros templos, ya que para 1732 se refiere que "está ya tan radicada la devoción en esta ciudad, que casi en todas las iglesias se cantan las siete misas con grande solemnidad y en muchas partes del obispado".[16]

La institución de esta fiesta se dio a la par de la búsqueda de un privilegio papal mucho mayor: la concesión del oficio propio de la Virgen Gaudiosa para el obispado angelopolitano; fatigosa

[15] Citado en Álvaro Torrente y Miguel Ángel Marín, *Pliegos de villancicos en la British Library (Londres) y la University Library (Cambridge)*, Kassel, Edition Reichenberger, 2000, p. 112.
[16] Gómez, *Fundación*..., p. 151.

tarea que emprendió Asenjo, a través de procuradores en Roma, por espacio de veintitrés años. Finalmente, coronando todos los esfuerzos del canónigo en torno al culto de la Virgen, el 17 de mayo de 1732 el papa Clemente XII, "por súplica de Felipe V", concedió a la sede poblana "se recen en toda la diócesis los Gozos de la Virgen, tanto el clero regular y secular de ambos sexos en el sábado inmediato a la dominica tercera *post pascua* con el rito doble de segunda clase", agregándose al oficio propio que Sixto V dio para esta fiesta en Lisboa.[17] En 1733, con un sermón encargado al citado padre Miguel de Torres, se celebraría el primer oficio a la Virgen: Ignacio Asenjo, ya en ese entonces canónigo decano de la catedral, lograría ver cristalizados sus anhelos en la mencionada fecha. La vitalidad y emoción del anciano clérigo fue anotada por el panegirista en el sermón:

> Ya como me consta el señor canónigo D. Ignacio de Asenjo y Crespo, de ochenta y cuatro años (mucho más viva) y con haber padecido en más de treinta, el grave accidente, que es público; no sólo no tiene el presente dolor, sino un regocijo tan singular, como es haber logrado en sus días, la concesión del rezo, que ha pretendido y deseado con ansias tan fervorosas y he advertido con especial cuidado que desde que tuvo esta noticia tan apetecida como deseada se la han agregado los colores del semblante que es efecto de sus cordiales gozos, como enseña el sabio rey en sus Proverbios. Y se ha recreado tan propiamente su vigoroso espíritu que parece restituido a la edad florida sus alientos, según el vigor y concierto de su pulso, verificándose lo de Salomón en este efecto del gozo.[18]

Justo el año en que se aprobó el oficio propio de la Virgen, José de Ibarra realizó los cuatro famosos cuadros del coro de la catedral donde retrata, abajo del Niño Dios, el Santísimo Sacramento, la Asunción y la Inmaculada Concepción, a los canónigos que en ese momento gobernaban la sede catedralicia. En el lienzo de la Inmaculada, quien por cierto ostenta una azucena en la mano, se encuentra el retrato del que parece ser el canónigo más

[17] Torres, *Sermón de los Gozos…*, p. 1-2.
[18] Torres, *Sermón de los Gozos…*, p. 24.

anciano del grupo: el personaje, quien logra divisarse en el extremo derecho y sin letrero, se presenta con la mirada baja y en actitud de recogimiento. En su rostro fácilmente se pueden adivinar los ochenta y tres años que por entonces Ignacio Asenjo tendría, razón por la cual creo que éste es su último retrato en vida. Cabe destacar que en el mismo cuadro se encuentra la imagen (no retrato de canónigo) de san Francisco de Sales, santo al que fue devoto su protector, Manuel Fernández de Santa Cruz.

El 3 de mayo de 1736 murió, lleno de méritos, don Ignacio de Asenjo y Crespo, quien para ese entonces tendría ochenta y siete años; el elogio dicho en sus honras fúnebres fue pronunciado por Joaquín Antonio de Villalobos, "doctísimo teólogo de la Compañía de Jesús".[19] Justo ese mismo año se empezó la construcción de la capilla de Nuestra Señora de los Gozos, la cual todavía pervive en el primer cuadro de la ciudad de Puebla. Si Ignacio Asenjo llegó a enterarse de esto, lo cual es más que probable, debió de haber sentido uno de los más grandes gozos de su carrera, pues esto significó el broche de oro a la titánica empresa que llevó a cabo en favor de su amada Virgen, la *Mater Gaudiosa*.

## *Conclusiones*

El culto a Nuestra Señora de los Gozos es una de las muchas devociones que florecieron de manera exitosa encontrando su eje y campo de acción en la propia Nueva España. Este caso ejemplifica la necesidad de estudiar con más detenimiento muchos de los cultos que son tema común de las artes virreinales, no sólo para conocer al impulsor o impulsores de ellos y determinar sus áreas de acción social, sino también para delimitar su desarrollo en contraste con otras áreas geográficas. En el caso de la Virgen Gaudiosa me atrevo a proponer que el culto e iconografía que prosperaron en Puebla fueron generados en la misma ciudad a expensas del sacerdote Asenjo, quien tomó elementos tanto devocionales como visuales europeos fundiéndolos en un nuevo culto.

[19] Medina, *La imprenta…*, p. 190-191.

Valdría la pena seguir estudiando estas imágenes que se generaron en la Nueva España y que carecen de una historia milagrosa, obedeciendo su origen a iniciativas piadosas e ideológicas de personajes tanto civiles como eclesiásticos. Bajo esta tónica creo que se encuentra, por ejemplo, la versión "apocalíptica" de la Virgen Divina Peregrina del Refugio, cuya iconografía parece haber sido generada y difundida por los franciscanos novohispanos.

Dentro de este trabajo quedan algunas incógnitas por resolver, las cuales por las circunstancias no pudieron ser abordadas: en primer lugar destaca la imagen de los Gozos y el desarrollo de su culto en la misma catedral, lugar de operación de Asenjo y Crespo y epicentro de la devoción gaudiosa angelopolitana. Actualmente el archivo de la catedral se encuentra cerrado para su consulta. Sin embargo, se tienen noticias de que en él hay varios documentos en torno al altar de la Virgen y el inventario de alhajas que esta poseía. En ese mismo acervo se podrá conocer de manera definitiva hasta qué época Nuestra Señora de los Gozos tuvo un lugar en la catedral y si éste lo perdió con la creación de su capilla propia.



Figura 1. Pascual Pérez, *Nuestra Señora de los Gozos con retrato del canónigo Ignacio Asenjo y Crespo*, principios del siglo XVIII. Museo de Santa Mónica, INAH, Puebla (México). Fotografía: María Fernanda Malpica



Figura 2. Pascual Pérez, *Nuestra Señora de los Gozos con retrato del canónigo Ignacio Asenjo y Crespo* (detalle), principios del siglo XVIII. Museo de Santa Mónica, INAH, Puebla (México). Fotografía: María Fernanda Malpica



Figura 3. Pascual Pérez, *Nuestra Señora de los Gozos con retrato del canónigo Ignacio Asenjo y Crespo* (detalle), principios del siglo XVIII. Museo de Santa Mónica, INAH, Puebla (México). Fotografía: María Fernanda Malpica




Figura 4. Pascual Pérez, *Nuestra Señora de los Gozos con retrato del canónigo Ignacio Asenjo y Crespo* (detalle), principios del siglo XVIII. Museo de Santa Mónica, INAH, Puebla (México). Fotografía: María Fernanda Malpica




Figura 5. Mattheus Schmid, *María como Madre Gozosa y Madre Dolorosa*, siglo XVII. Städtische Kunstsammlung, Augsburgo (Alemania). http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Schmid,+Mattheus%3A+Maria+als+Mater+Gaudiosa+und+Mater+Dolorosa

# DE SANTOS Y MÍSTICOS DOMINICOS: APROXIMACIÓN A UN PROGRAMA DE PINTURAS EN EL CORO DEL TEMPLO DE SANTO DOMINGO, DE LA CIUDAD DE MÉXICO

ROGELIO RUIZ GOMAR
Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Estéticas

*No es el hombre el que se levanta para ponerse en contacto con Dios, sino Dios que se apodera del hombre, elevándole hasta sí encadenado por el amor.*

GIOCONDO PAGLIARA[1]

Cuando me enteré del tema que se proponía para este libro, me acordé de un conjunto de pinturas que varios años atrás había conocido y que por quedar en un espacio de difícil acceso al público ha permanecido prácticamente desconocido. Me refiero al programa de los muros laterales del coro de la iglesia de Santo Domingo, en la ciudad de México. Se trata de diez lienzos en los que se encuentra representado un mismo número de destacados miembros de la orden, inmersos en coloquios celestiales.

Cierto que estos lienzos no se presentan aislados, sino en combinación con otros. Para empezar, tenemos las pinturas que cubren totalmente el muro testero, entre las que sobresalen la virgen del Rosario que preside el espacio, acompañada de santos destacados de la orden, así como otros lienzos, ya pequeños, ya en alargadas franjas, en los cuales se conmemora a muchos otros correligionarios que sufrieron martirio y que se alojan debajo de los cuadros de los muros laterales. De tal suerte fue en este espacio donde los dominicos de la ciudad de México de mediados del

[1] Giocondo Pagliara, *Maestros de la contemplación*, Madrid, Nancea, 1984, p. 13.

siglo XVIII decidieron conformar un programa de exaltación interna, en el que se rindió homenaje a los más importantes miembros de la orden, para utilizarlo como modelo y reforzar su orgullo de pertenecer a una comunidad que dio a la Iglesia a destacados teólogos y dignidades eclesiásticas, a hombres y mujeres heroicos, de acción o ascetas, y, por supuesto también, a quienes gozaron de encuentros místicos o que estuvieron muy cerca de alcanzar ese estado de perfección religiosa que consiste esencialmente en la unión inefable del alma con Dios por el amor, y que suele ir acompañado de éxtasis y revelaciones.

Los lienzos ocupan, como se ha dicho, los muros laterales del coro. Se trata de diez pinturas, cinco en cada muro, de las cuales cuatro, en forma de cuarto de punto, quedan de dos en dos flanqueando ventanas, y la última, en medio punto, aislada. En el muro del lado oeste están los lienzos consagrados a las mujeres, en tanto que en el muro frontero del este se encuentran los varones. Empecemos por estos últimos. En el extremo izquierdo se encuentra un lienzo de medio punto en el que vemos a un religioso que carga un crucifijo en la espalda y que avanza lentamente con el cuerpo ligeramente encorvado y la mirada baja. De Cristo sólo apreciamos la cabeza levantada y un brazo. En la parte baja se localiza el nombre del religioso, pero sólo leemos: "Córdoba", pues el resto queda oculto (figura 1).

Se trata del beato Álvaro de Córdoba (1350-1430), de noble familia, que fue natural de Zamora e ingresó a la Orden de Santo Domingo en 1368. Durante muchos años fue profesor de teología en el colegio de San Pablo de Valladolid y en 1416 también de teología en la Universidad de Salamanca. Por haber sido confesor del rey Juan II de Castilla y de su madre, Catalina de Lancaster, se piensa que, al igual que san Vicente Ferrer, su contemporáneo, ejerció gran influjo en la situación religiosa y política de Castilla y en el estado de la Iglesia dividida por el cisma. Con todo, fue por corto tiempo, pues prefirió retirarse de la corte para dedicarse a su ministerio.

Tras un viaje a Italia y a Tierra Santa (1418-1420) fundó el convento de Escalaceli, cerca de Córdoba, que vino a ser la cuna, en España, de la reforma dominicana iniciada por el beato Raimundo

de Capua.[2] Deseoso de vivir una existencia en soledad y perfección, en dicho convento promovió una meditación más honda de la pasión del Señor y, con el favor del rey, pudo transformar varios oratorios de las inmediaciones para reproducir la "vía dolorosa" que tanto le había impactado durante su estancia en Jerusalén,[3] asignando incluso nombres específicos de los mismos santos lugares a la toponimia del lugar, razón por la que se le puede considerar el introductor de la devoción del *vía crucis* en Europa.[4] Ahí mismo, de noche, se retiraba a una gruta, para, a imitación de su santo padre Domingo, orar y flagelarse. Murió el 19 de febrero alrededor del año de 1430. Benedicto XIV aprobó su culto el 22 de septiembre de 1741.[5]

El cuadro en el coro de Santo Domingo de México representa el que se considera su mayor milagro: "Venía Álvaro de su labor evangelizadora en la ciudad, cuando encontró en el suelo a un mendigo moribundo y hambriento al que invitó que le acompañara al convento. Éste, al no poder ni levantarse hizo que el fraile lo tapase con su capa y se lo echase a los hombros." Llegado a la portería descubrió que lo que llevaba en sus hombros era a Cristo crucificado.[6]

A continuación tenemos, sobre una puerta, los dos primeros lienzos en cuarto de punto, flanqueando una ventana. En el del lado izquierdo vemos a un religioso de mediana edad que aparece sentado de perfil confesando al hombre arrodillado frente a él. Definitivamente no creo que se trate de una alegoría de la "buena confesión", pero el problema está en que no se ha podido determinar la identidad del religioso —pues amén de que carece de inscripción, no se le ha podido relacionar con nadie—, ni tampoco

[2] Fray Ángel Melcón O. P., *Predicadores santos: ejemplo, intercesión, destino*, Santiago de Querétaro, Instituto Dominicano de Investigaciones Históricas, 1999, p. 61.

[3] Tomado de <http://www.santopedia.com/santos/beato-Álvaro-de-cordoba>. Última consulta, 3 de junio de 2011.

[4] Melcón, *Predicadores santos*..., p. 62.

[5] Melcón, *Predicadores santos*..., p. 62.

[6] Imagen que según la tradición es la que se venera aún hoy en la iglesia del convento. La cita es recogida en <http:77es.wikipedia.org/wiki/Álvaro_de_Córdoba_(dominico)>. Última consulta, 3 de junio de 2011.

la del hombre que se confiesa, que simplemente viste ropas de color de rojo, a la usanza del siglo XVI (figura 2). Quizá la clave la tengamos en la parte alta, donde se percibe un demonio que emprende la huida. Con base en lo anterior, acaso se trate del beato Esteban Bandelli (1369-1450), nacido en el norte de Italia, que enseñó filosofía y teología en la universidad de Pavía, pero del que se dice que "sobresalió principalmente en la predicación y en el ministerio de la confesión", pues consiguió que muchos pecadores se convirtieran. Su culto fue confirmado por Pío IX hasta el año de 1856. Su fiesta se celebra el 21 de febrero.[7]

En el lienzo del lado derecho está representado un religioso arrodillado ante una imagen de la Virgen y el Niño, pero cuya identidad nuevamente se nos escapa, debido a que el nombre que aparece en la parte baja "B. Egidio P…" (¿o "B. F. Geogidio P…"?) no corresponde al de ningún dominico conocido. Está de tres cuartos perfil izquierdo con las manos firmemente trenzadas a la altura del hombro izquierdo y la mirada hacia la hermosa representación de la Virgen con el Niño que aparece sobre un altar. Además del gesto de las manos, la figura del religioso adquiere naturalidad por el movimiento de la rodilla izquierda que se marca debajo del hábito. Encima de su cabeza parece que viene cayendo un papel y también se percibe un diablillo. Así, lo más que se puede aventurar es que se trata de un religioso que le profesaba una tierna devoción a la Virgen y que, gracias a su intercesión, vencía las tentaciones del demonio (figura 3).

Flanqueando la siguiente ventana se encuentran otro par de lienzos en cuarto de punto que representan a dos afamados beatos de la orden. En el del lado izquierdo está Giacomo Bianconi (1120-1301), mejor conocido como Santiago de Bevagna o Mevania, pues era natural de esa ciudad (en Perusa). Entró a la Orden de Santo Domingo a los 17 años en Espoleto, atraído por la predicación de dos religiosos que habían ido a su ciudad durante la Semana Santa. Fue un predicador elocuente y de sólida formación teológica que combatió con energía y eficacia resurgidas

[7] Tomado de <http://www.santopedia.com/santos/beato-esteban-bandelli/>. Última consulta, 3 de junio de 2011.

herejías que se habían extendido por la región de Umbría. Fundó el convento de su ciudad y lo gobernó con prudencia. En este lienzo, el religioso aparece arrodillado, pleno de unción, frente a un crucifijo que ha desclavado la mano derecha y la baja como para acariciarlo, al tiempo que le dice: "Sanguis iste sit insignium tue salutis." Al fondo se aprecia una sencilla arquitectura con una ventana. Se trata de una bella figura, con el rostro de perfil y las manos fuertemente trenzadas sobre el pecho, cuyo cuerpo sigue un discreto giro (figura 4).

A decir de Héctor Schenone, a Bianconi se le suele representar vestido con el hábito de la orden dominica manchado de sangre y puede llevar un crucifijo en su mano, disciplinas, la corona de espinas u otros instrumentos de la pasión de Cristo. Pero como si estuviera describiendo el cuadro que ahora nos ocupa, escribe: "En algunos casos el crucificado desclava una de sus manos y va acompañado por una filacteria con la leyenda: *Recibe esta sangre en prenda de salvación*, pues habiendo pasado momentos de desolación y sequedad espiritual, brotó del crucifijo un chorro de sangre que le bañó la cara y le salpicó el hábito", al tiempo que le decía la frase citada.[8] "El milagro de la prodigiosa aspersión de la sangre de Cristo desde el crucifijo le dio la confianza definitiva a su inquietud sobre la seguridad de su salvación eterna." Murió el 22 de agosto de 1301. Clemente X confirmó su culto el 18 de mayo de 1672.[9]

El último lienzo del muro de varones representa al beato Enrique Seuze (Susso, o Suso; 1295-1366). En la parte baja se lee: "El ejemplar de la penitencia SN ENR... / D SUSSO." El beato está arrodillado y se lleva las manos al pecho en gesto de anonadamiento frente a la visita de la Virgen y el Niño. María, que luce halo azul y aureola de estrellas, aparece sentada con bello giro en el cuerpo abrazando al beato, al tiempo que su hijo queda de pie. Entre ambos le muestran una especie de plato globular o amplia copa. María viste de rojo y azul, y Jesús, sobria túnica de color morado, el color de la penitencia (figura 5).

[8] Héctor Schenone, *Iconografía del arte colonial. Los santos*, 2 v., Buenos Aires, Fundación Tarea, 1992, t. II, p. 479.

[9] Schenone, *Iconografía del arte colonial*..., t. II, p. 42.

Enrique de Suso nació en las proximidades de Constanza (Alemania). Su padre era de noble estirpe, pero irreligioso; en cambio su madre, de la familia Seuze, era muy piadosa. Enrique entró a la Orden de Santo Domingo a la edad de 13 años, en el convento de Constanza. Aunque de naturaleza tierna y afectiva, sus primeros cinco años de vida religiosa los vivió con escaso fervor, pero iluminado e invadido por la luz de la gracia divina y adornada de dones místicos, se destacó luego por la austeridad de vida y por soportar con paciencia y en silencio adversidades y calumnias.

Junto con el maestro Eckhart y Juan Teuler, Enrique de Suso formó la escuela dominica de espiritualidad denominada "de los místicos renanos". Los tres concebían el amor divino a partir del tipo del amor cortés y su culto a la Virgen no es más que la sublimación del culto del caballero por su dama.[10] Así, las efusiones de ternura de Suso para la virgen María más parecen declaraciones de un amante a su amada, a quien llama "su muy querida mujer celestial, las delicias de su corazón". Estas expresiones del amor cortés han hecho que se le considere un trovador con hábito de Nuestra Señora.[11] Empero, más le conocemos como ferviente enamorado de la sabiduría, por lo que en privado se decía "fray Amado", y más aún de la pasión del Señor, por lo que esculpió en su propio pecho el nombre de Jesús.

Escribió obras muy estimadas por su espiritualidad, algunas de ellas como su *Horologium sapientia* (o Diálogo de la sabiduría). Se trata de obras en las que propone el despojo de lo sensible y la unión con Dios por la contemplación de las perfecciones de la pasión de Cristo. Su autobiografía, escrita en alemán, con otros escritos y complementos, fue traducida por el políglota obispo de Puebla, Juan de Palafox y Mendoza, y su publicación tuvo gran difusión en los monasterios novohispanos.

Suso murió en Ulm, el 25 de enero de 1366. Su sepulcro fue destruido en las guerras religiosas del siglo XVI. Y si bien desde

[10] Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Introducción general*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000, p. 323.

[11] Réau, *Iconografía del arte*..., p. 319.

temprano gozó de gran fama, su culto fue confirmado por Gregorio XVI hasta el 22 de abril de 1831.[12] Su fiesta es el 23 de enero.

Pasemos ahora al muro frontero en que están representadas las santas y beatas de la orden dominicana. El primer cuadro, más pequeño y con cerramiento en medio punto, muestra a la beata Estefanía de Quinzani (1457-1530), según se desprende de la inscripción en la parte baja: "Estefanía Q...". Vemos a una religiosa de velo negro, arrodillada con el cuerpo echado hacia atrás, en dramático gesto, pues abre los brazos y eleva su rostro hacia Cristo, quien se asoma entre nubes en la parte superior. De las heridas de las manos y costado de Jesús salen rayos dirigidos hacia la religiosa, en cuyas manos ya se han marcado los estigmas. Se trata de una figura bella y plástica (figura 6).

Estefanía nació el 7 de septiembre de 1457 en Orzinuovi, cerca de Brescia. Hija de campesinos, de niña hizo votos de virginidad y, llevada por sus deseos de perfección, a los quince años entró en la Hermandad de la Tercera Orden de Santo Domingo. Después de vivir varios años en Crema se estableció en Soncino (Cremona) donde, además de trabajar con gran afán al servicio de los pobres y de la paz, fundó y dirigió un floreciente monasterio de religiosas dominicas, dedicadas a la educación de las jóvenes.[13]

La vida espiritual de la beata Estefanía, dominada por la contemplación de la pasión de Cristo, entra de lleno en la genuina tradición dominicana que indica esa ardiente contemplación de sus dolores como camino para realizar la conformación espiritual con Cristo crucificado. Este fervor se manifestó con fenómenos extraordinarios: éxtasis, llagas, dolores agudísimos. Durante cuarenta años tuvo una gran aridez de espíritu, soportando con fortaleza dudas y tentaciones y la sensación de privación del amor divino y de la devoción.[14] Almas santas amigas acudieron a solicitar su consejo, atraídas por el mismo amor a Cristo crucificado, como Ángela Merici, el beato Mateo Carreri y la beata Hosanna de Mantua. Murió en Soncino (Lombardía, norte de Italia) y sus

[12] Schenone, *Iconografía del arte colonial...*, t. II, p. 53.

[13] Tomado de <http://www.escuelacima.com/beataestefaniaquinzani.html>. Última consulta, 3 de junio de 2011.

[14] *Loc. cit.*

reliquias, salvo su cabeza, se veneran desde 1748 en la iglesia de San Liborio en Colorno (Parma). Su extendido culto fue confirmado por Benedicto XIV el día 14 de diciembre de 1740[15] y su fiesta es el 2 o 3 de enero.

Viene a continuación el primer par de cuadros que flanquean una ventana. En el del lado izquierdo se reproduce la visita del niño Jesús a una religiosa cuyo nombre es imposible de leer: "…uz". Se trata de una religiosa de velo negro que aparece arrodillada con los brazos abiertos, la cabeza girada hasta quedar de perfil, y con la mirada dirigida hacia la gloria de la parte alta, en que se advierte al Niño Jesús que se dirige a ella sonriente e igualmente con los brazos abiertos. En el altar destaca una imagen de bulto de san Francisco de Asís con su crucifijo y un pie sobre un globo (figura 7).[16]

El otro cuadro representa la estigmatización de la beata Lucía de Narni (1476-1544), según se adivina en la inscripción de la parte baja: "B. Lu…". Ubicada sobre un fondo negro, la religiosa, con velo negro, queda arrodillada con los brazos separados del cuerpo pero las manos entrelazadas cerca del rostro. Está frente a Jesucristo clavado en la cruz, cuya figura, además de bella, está bien trabajada. Al fondo se percibe el perfil esquemático de una ciudad (figura 8).

[15] Melcón, *Predicadores santos…*, p. 81.

[16] Es difícil saberlo, pero acaso se trata de la beata Catalina Mattei, nacida en Racconigi (Piamonte), en 1486, en una familia de artesanos. Mattei misma fue tejedora y su vida tiene un gran paralelismo con la de Catalina de Siena: como ella, hizo voto de virginidad a los trece años y luego entró en la Orden de Penitencia de Santo Domingo. Como ella, se distinguió por un ardiente amor a Cristo y a la salvación de las almas. Al igual que ella, sufrió dolores fuertísimos en el cuerpo y tuvo los estigmas de la pasión del Señor. Pero más grave aún fue el sufrimiento moral y de sentirse gravemente calumniada y rechazada, incluso por sus mismos hermanos dominicos. Solía repetir: "Jesús es mi única esperanza". También ella, como Catalina de Siena, luchó por llevar la paz a su ciudad y por el bien de la Iglesia y por ella ofreció su vida. Murió el 4 de septiembre de 1547 lejos de Racconigi, en Caramagna, donde se había refugiado a causa de una persecución motivada por calumnias. Quiso que su cuerpo fuera enterrado en la iglesia de los dominicos de Garessio (Cunéo), donde se encuentra actualmente, en la que hoy es iglesia parroquial. Su culto litúrgico fue confirmado por Pío VII el 9 de abril de 1808. Melcón, *Predicadores santos…*, p. 83.

Lucía Brocadelli nació en Narni, Italia, el 13 de diciembre de 1476. A los quince años de edad se casó, obligada por sus familiares, con el conde milanés Pedro Alessio. Habiendo pactado con su esposo conservar íntegra la virginidad, después de tres años recibió el hábito de hermana de la Tercera Regla de Santo Domingo, el 8 de mayo de 1494, día de la Ascensión del Señor, mientras que su esposo se hizo franciscano. Posteriormente fue enviada a la casa de santa Catalina de Siena en Roma, donde estuvo un año, y en 1496 fue trasladada a Viterbo. Ahí, el 25 de febrero de 1496, Cristo imprimió maravillosamente en ella las sagradas llagas que, examinadas varias veces por teólogos y médicos, fueron confirmadas como auténticas. Por este privilegio, entendido como señal de santidad, el duque de Ferrara, Hércules I, pidió al sumo pontífice que la sierva de Dios fuese a Ferrara y le ayudase con sus consejos; para ella fueron edificados el monasterio y la iglesia de Santa Catalina de Siena, y fue recibida solemnemente en la ciudad el día 7 de mayo de 1499. Los últimos años de su vida soportó con serenidad imperturbable el desprecio y la humillación. Por mandato del confesor escribió sobre las llagas recibidas del Señor y sobre su vida íntima. Murió el 15 de noviembre de 1544. Su cuerpo se venera en la catedral de Narni. Clemente XI confirmó su culto el 1 de marzo de 1710.[17]

En el último par de lienzos vemos a dos de las más célebres santas de la orden: santa Catalina de Siena y su homónima santa Catalina de Ricci. La pintura de santa Catalina de Ricci (1522-1590) —su nombre se lee en la parte baja: "Santa Catharina de Ricsis"— es un hermoso retrato en el que la santa se aproxima con vehemente apetito divino a abrazar a Cristo, que se ha desclavado de la cruz y le tiende los brazos. Ella está como en levitación, pero no queda claro si así lo deseaba el pintor o si el resultado es involuntario. Al fondo se ve una sencilla ventana. Esta escena en que Jesucristo desclava los brazos y los extiende hacia la santa es frecuente en el caso de los místicos, y constituye uno de tantos clisés de la iconografía barroca (figura 9).[18]

[17] Melcón, *Predicadores santos...*, p. 82-83.
[18] Schenone, *Iconografía del arte colonial...*, t. I, p. 212.

Catalina nació en la ciudad de Florencia, en el seno de la noble familia de los Ricci, en 1522, y recibió el nombre de Alejandrina. Huérfana de madre desde muy niña, ingresó en el convento de Monticelli, donde estaba una tía suya; ahí recibió una esmerada educación y pronto mostró su inclinación por los relatos de la pasión de Cristo. Luego, a los doce años, entró en el monasterio de San Vicente de las Hermanas de la Tercera Regla del santo padre Domingo en la ciudad de Prato (Florencia), donde recibió el hábito de manos de su tío Timoteo Ricci y tomó el nombre de Catalina. Llevó una larga vida de dolores corporales, que sufrió con paciencia, a lo que se sumaban los frecuentes éxtasis en que contemplaba, paso a paso, la pasión de Cristo. En su cuerpo martirizado quedaron impresas las llagas del crucificado. Por otra parte, en el día de Pascuas de 1543 tuvieron lugar sus desposorios místicos con Jesús, quien le entregó un anillo.[19]

Llena de fuego del Espíritu Santo, buscando incansablemente la gloria del Señor, promovió la reforma de la vida regular, inspirada especialmente por fray Jerónimo Savonarola, a quien veneraba con agradecido afecto. De ella se conserva un abundante epistolario y, además, su amor por la pasión la llevó a componer con versículos de la Sagrada Escritura una meditación reposada sobre los sufrimientos de Cristo, que los libros corales dominicanos han trasmitido y que se cantaba cada viernes de cuaresma. La extraordinaria abundancia de carismas celestiales, junto con una exquisita prudencia y especial sentido práctico, hizo de ella la superiora ideal. Fue dos veces priora y repetidamente maestra de novicias. Al monasterio de San Vicente llegaron buscando consejo principales y prelados.[20] Tuvo gran amistad con san Carlos Borromeo, san Felipe Neri, san Pío V y santa María Magdalena de Pazzi. Murió en Prato el 2 de febrero de 1590. Fue beatificada por Clemente XIV el 23 de noviembre de 1732 y canonizada por Benedicto XIV el 29 de junio de 1746.[21] Su fiesta se celebra el 4 de febrero. El cuerpo de la santa se venera en la basílica dedicada a san Vicente Ferrer en Prato.

[19] Schenone, *Iconografía del arte colonial*..., t. I, p. 211.
[20] Melcón, *Predicadores santos*..., p. 88.
[21] Melcón, *Predicadores santos*..., p. 88.

El último cuadro es el que representa a Santa Catalina de Siena (1347-1380). Nos detendremos más en el caso de esta santa no porque el lienzo con su retrato sea de más calidad, sino porque ella representa la expresión más acabada del ideal místico-apostólico de la familia dominicana.[22] Por un privilegio extraordinario, santa Catalina de Siena unió la contemplación a la acción: fue a la vez Marta y María (figura 10).

La orden creada por santo Domingo, que se caracterizaba por mezclarse con la vida de los hombres, tuvo también sus contemplativos; ya vimos los casos del beato Suso y de Jacobo de Mevania. Pero es en los monasterios femeninos donde se encuentran los modelos más acabados de vida ascética y, sin duda, santa Catalina de Siena es la carta más elevada.

Fue la penúltima de los 25 hijos del matrimonio del tintorero Jacopo Benincasa y Lapa Piangreti. A los siete años hizo voto de virginidad y a los 17, después de superar las graves dificultades que se presentaron por la oposición de la familia, ingresó con las hermanas de la penitencia de Santo Domingo, si bien continuó viviendo en su propia casa, dedicada a la oración, penitencia y ayunos,[23] hasta que, a los 23 años, recibió de su esposo celestial la misión de dedicarse a una vida de apostolado.[24] A partir de entonces, robustecida maravillosamente por las gracias del Espíritu Santo, a las que ella respondió con extrema docilidad, consiguió unir una enorme actividad apostólica con una altísima contemplación de las verdades divinas dentro de la "celda del corazón".[25] Sus experiencias místicas se iniciaron siendo niña y continuaron toda su vida, como veremos; pero ello no le impidió llevar una existencia intensa y activa. No sólo emprendió acciones incansables para alcanzar la pacificación de las ciudades toscanas, la liberación de Tierra Santa, aliviar el cisma que vivía la

[22] Fray Ángel Melcón O. P., *Santa Catalina de Siena. Agonía y esperanza*, México, Cuadernos dominicos, 1983, p. 5-6.

[23] Dominicas seglares que vivían en sus casas y trabajaban cada una por su cuenta, pero las unía el hábito, en tanto que signo externo, así como cierto compromiso de oración y ascesis, y la acción apostólica-asistencial.

[24] Melcón, *Predicadores santos...*, p. 55.

[25] Melcón, *Predicadores santos...*, p. 55.

Iglesia y hasta convencer a Gregorio IX de abandonar Avignon para regresar a Roma en 1376, sino que también se dedicó al cuidado de los enfermos con una entrega heroica, o procuró el bien de la virtud y de la paz entre hombres y mujeres de todas las clases sociales, y aun se dio tiempo para impulsar la reforma de la Orden de Predicadores, preparando la obra del beato Raimundo de Capua.[26]

Esta perfecta adecuación al ideal místico apostólico de la familia dominicana se explica por la formación recibida desde su infancia de parte de sus maestros y predicadores del gran convento de esta orden, que era vecino a su casa, así como por sus meditaciones solitarias en aquella iglesia y la convivencia de sus hermanas *mantellate*. De todo ello extrajo Catalina una comprensión muy exacta de la vocación contemplativa y apostólica que caracteriza a la orden.

Como es frecuente en los santos místicos, la santa alternaba encuentros de intimidad con Dios con duras pruebas y momentos de desolación en que era tentada por los demonios, pero a los que vencía disciplinándose. Ahora bien, antes de pasar revista a los principales encuentros místicos con que la santa fue favorecida (pues si bien los más conocidos son sus desposorios místicos y su estigmatización, gozó de muchos otros más), convendría recordar el cambio que observó Emile Mâle en el arte religioso a partir del siglo XVII, superado el desgarramiento del cisma y las luchas por la fe que exaltaron la sensibilidad católica. En el arte de esa centuria —dice ese autor— se multiplicaron las escenas en que los santos parecen desfallecer suspendidos entre la vida y la muerte y se reprodujo ese pasaje en el que “todo es impulso, aspiración, doloroso esfuerzo para escapar a la naturaleza humana y perderse en Dios”. Pero observa que no sólo los grandes santos contemporáneos fueron representados en los momentos excepcionales de las visiones y los éxtasis, sino que, por un curioso fenómeno, también los santos de otros tiempos

[26] Dejó preclaros testimonios de enseñanza espiritual y teológica, especialmente en su *Diálogo*, como también en sus *Cartas* y *Oraciones*. Mereció así que la copiosa familia de discípulos la llamara “Madre” entonces y que todavía ahora se conserve para la Familia Dominicana.

aparecieron bajo ese aspecto: "fueron estos instantes de sus vidas, en otros tiempos ocultos, los que salieron a plena luz".[27]

Como ejemplo, Mâle citó precisamente el caso de santa Catalina de Siena y la difusión de los principales episodios de su vida sobrenatural,[28] como cuando se le apareció Cristo y la invitó a elegir entre una corona de oro y una de espinas. Jesús le dijo que, si elegía la segunda, le sería otorgada la de oro por toda la eternidad; la santa escogió la corona de espinas, pues para ella el sufrimiento era una gracia, una manera más tierna de unirse a la pasión. Esta visión célebre se encuentra frecuentemente y le ha valido a la santa ser representada con la corona de espinas en la frente.[29] Otro episodio conocido es el de su comunión mística, cuando Cristo en persona le ofreció la hostia,[30] o aquel otro en el que Jesús le ofreció su corazón. La santa, repitiendo las palabras de David, había pedido a Dios que le diera un corazón puro. Por este motivo vio que Jesús se le aparecía y le arrancaba el corazón del pecho. Durante muchos días, le pareció que ya no tenía corazón. Jesús se le volvió a aparecer y le dijo: "Mi querida hija, no hace mucho que tomé tu corazón. Ahora yo te doy el mío." A partir de este momento, sintió en el pecho una hoguera, y se aseguraba que estaba muerta, puesto que su corazón había esta-

[27] Emile Mâle, *El barroco. El arte religioso del siglo XVII*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1985, p. 170-171. Mâle consideró tan importantes estas expresiones que incluso tituló el capítulo cuarto de su estudio "La visión y el éxtasis".

[28] Para ello invita a entrar a la iglesia de Santa Sabina, en Roma, y ver, en las cuatro pechinas de la cúpula de la capilla dedicada en 1671 a la santa dominica, los frescos de Odazi con dichos momentos.

[29] Emile Mâle, *El barroco...*, p. 175-176. Sobre este pasaje escribe Louis Réau que, cuando Cristo la invitó a elegir entre una corona de oro y otra de espinas, optó por la segunda: "eligió la corona de espinas aquí abajo, para merecer la corona de oro en el cielo". Réau, *Iconografía del arte...*, t. 2, v. 3, p. 286.

[30] Al igual que otros elementos negados o combatidos por los protestantes, la eucaristía entró en el arte como consecuencia de las grandes luchas religiosas. De esa suerte, a los franciscanos les gustaba encargar cuadros en que san Buenaventura recibía la comunión de manos de un ángel, como ocurría con san Estanislao de Kostka entre los jesuitas. Por su parte, los carmelitas predicaban que santa Teresa y santa María Magdalena de Pazzi habían recibido la hostia de manos del propio Jesucristo. Los dominicos tampoco en este caso tuvieron nada que envidiar, pues aseguraban que la más maravillosa de sus santas, Catalina de Siena, había recibido igualmente esta gracia.

llado en un arrebato de amor. Estos cambios de corazón debían ser interpretados, según el testimonio del papa Benedicto, en un sentido muy espiritual. Los fieles debían entender que, para estos apasionados místicos, Jesús se había convertido en el principio mismo de la vida. El siglo XVII no tuvo miedo de multiplicar estas fervorosas imágenes de las que el arte del pasado no ofrecía ningún ejemplo.[31]

Otra visión de santa Catalina de Siena fue la de sus esponsales. Un día, Jesucristo le había puesto en un dedo un anillo de oro con cuatro perlas y un diamante para hacerla comprender que la desposaba, como ya con anterioridad se había desposado con santa Catalina de Alejandría, su patrona. Durante la celebración del carnaval de 1366, mientras la de Siena oraba en su pequeño cuarto, se le apareció Jesús acompañado por la Virgen, san Juan Evangelista, san Pablo, santo Domingo y el rey David tocando música, "y cogiendo María la mano de la Santa la aplicó a la de su Hijo que la puso un anillo".[32] En el instante en que cesó la aparición, la santa vio el anillo en su dedo y desde ese momento hasta el fin de su vida no cesó nunca de verlo; pero solamente ella lo podía ver.[33]

De esta santa, que alguna vez expresó que no había tiempo y lugar predeterminados para encontrarse con Dios, porque "cada sitio es un lugar adecuado y cada rato es tiempo de oración",[34]

[31] Este suceso también se produjo en la vida de santa Lugarda, de santa María Magdalena de Pazzi, de la bienaventurada Osanna de Mantua y de otras muchas santas. Réau, *Iconografía del arte*..., t. 2, v. 3, p. 176.

[32] Schenone, *Iconografía del arte colonial*..., t. I, p. 216.

[33] Al contemplarlo, veía en el diamante la fe y en las cuatro perlas sus "fidelidades" de intención, pensamiento, palabra y obra. Comenta Emile Mâle que estas escenas eran muy apreciadas por la piedad italiana, y los franceses que viajaban por Italia se extrañaban de encontrarlas tan a menudo. Y es que no sólo las dos santas Catalinas [de Siena y de Ricci] habían tenido este privilegio de los desposorios místicos. Muchas otras santas se habían desposado con Cristo y muchos otros santos con la Virgen (véase también la nota 146, p. 185, en que Mâle menciona a santa Rosa de Lima y al bienaventurado José Herman, premostratense, plasmado por Van Dyck para la casa profesa de los jesuitas en Amberes, hoy en el Museo de Viena). Emile Mâle, *El barroco*..., p. 176.

[34] *Obras*, Madrid, Católica, 1980, cap. 78; citado por Giocondo Pagliara, *Maestros de la contemplación*..., p. 53.

se pueden enumerar otras experiencias similares vividas, como la de que por la caridad y paciencia mostrada en el cuidado de enfermos leprosos "mereció que Jesús, apareciéndosele, le diera a beber la sangre que manaba de su costado"[35] o que "el fenómeno místico de la levitación se produjo en varias oportunidades y aun a la vista de quienes estaban a su lado".[36] "Otra ocasión, en la que oía misa, quedó muy afligida al ver que después de consagrada la hostia, desaparecía la mitad de ella, se le apareció Cristo que la consoló y le dio de su mano la otra mitad."[37]

Pero, sin duda, el pasaje más difundido de la vida de la santa es aquel en que recibió los estigmas.[38] Este milagroso evento tuvo lugar al asistir Catalina a la misa que celebraba su guía y confesor, el padre Raimundo de Capua, en la iglesia de Santa Cristina, en Pisa, el Domingo de Ramos, 1 de abril de 1375. Todo iba transcurriendo de manera normal hasta el momento de la comunión:

> Después de comulgar la santa, como en otras ocasiones, se vio arrebatada en un profundo éxtasis del que, al cabo de un rato, no volvía. Los circunstantes, entre habituados y sorprendidos, observaron el movimiento de sus brazos hacia delante; luego la incandescencia de su rostro; y al fin, el desplome de su cuerpo en tierra. Pasado un tiempo, abrió los ojos, llamó al P. Raimundo y le confió su secreto: "Padre, debo decirle que, por la gracia de nuestro Señor Jesucristo, acabo de recibir en mi cuerpo las sagradas llagas. He visto al Señor Crucificado descender de la cruz y acercarse a mí, envuelto en grande y maravillosa luz [...] Sufro tanto que si Dios no se digna hacer otro milagro, no podré vivir."[39]

[35] Mâle, *El barroco...*, p. 217.

[36] Mâle, *El barroco...*, p. 217.

[37] Mâle, *El barroco...*, p. 220.

[38] Mâle, *El barroco...*, p. 220. *Estigmas*. "Señales cruentas dejadas en el cuerpo de ciertas personas y correspondientes a las cinco llagas de Jesús crucificado. Sin entrar en cuestiones tocantes a la fisiología ni a la historicidad de estos hechos, los estigmas vienen a ser el símbolo o manifestación tangible de la identificación de una persona viviente con los sufrimientos del propio Jesucristo." Federico Revilla, *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 156.

[39] Cita recogida por Cándido Ániz Iriarte, O. P., "Santa Catalina de Siena. Prototipo de mujer dominica", en *Nueve personajes históricos*, Caleruega, OPE, 1983, p. 140-141.

De este modo, santa Catalina de Siena recibió del cielo el mismo favor que san Francisco de llevar en sus miembros las señales de la pasión de Cristo. Esto explica que en todas esas representaciones aparezca la santa con los estigmas.

Ya el conocido iconógrafo francés Louis Réau advertía que la mayor parte de los rasgos de su leyenda "son de origen dudoso" y se mostraba abiertamente favorable a la opinión "muy generalizada" de que la historia de su estigmatización fue inventada por los dominicos para competir con san Francisco de Asís. Como era predecible, los franciscanos que querían reservar para su patrón el monopolio de este milagro "se empeñaron en discutir la autenticidad de los estigmas de la terciaria dominica".[40] Los franciscanos no aceptaron de buen grado un milagro que podría aminorar la gloria de su fundador, y entre ellos y los dominicos hubo largas polémicas en las que los papas debieron intervenir. Ciertos conventos franciscanos pidieron que se borrasen los estigmas de las imágenes de santa Catalina pero no ganaron el pleito en Roma, y los dominicos continuaron haciendo representar a la santa con las heridas sangrantes, aunque su aspecto era de luz y no de sangre.

Respecto de las llagas, conviene recordar que Francisco Pacheco dedica un largo párrafo para explicar las dificultades que plantea la representación de los estigmas de Catalina, por cuanto no fueron visibles, como ella lo pidió, y para prueba de esto recoge un párrafo del padre Rivadeneira, quien a su vez citaba a san Antonino, arzobispo de Florencia: "estas llagas fueron interiores y no exteriores, porque ella misma se lo suplicó al Señor".[41] No obstante, éstas aparecieron después de su muerte. Ahora bien, si no se veían, la pregunta es si tenía caso representarlas, y Pacheco, apoyado en otros autores, concluye que sí debían plasmarse, al igual que a Dios, a los ángeles y a las almas que son invisibles y,

[40] Réau, *Iconografía del arte*... t. 2, v. 3, p. 285.

[41] Pedro Rivadeneyra, *Flos sanctorum*, 30 de abril, p. 585; citado por Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 703. Schenone agrega la "insigne merced que en ese momento Dios le hacía, y la gran autoridad que le daba delante de los hombres". Schenone, *Iconografía del arte colonial*..., nota 70, p. 213.

sin embargo, se les pinta. "Y yo añado que los penetrantes dolores que la Santa tuvo en aquellas cinco partes no se pueden significar menos que con señales exteriores; y, por esto, quiere el Señor, que se los dio, que no se borren".[42] Sin embargo, siguiendo lo asentado por fray Vicente Justiniano Antist, Pacheco recomendaba a los artistas que no pintasen "las llagas sangrantes, sino doradas o con rayos de oro"; y el propio artista concluye: "Yo los pinto así: en las palmas de las manos, sobre la piel, una manchita redonda, rosada y, en medio, una como estrella resplandeciente, con unos rayos de luz, y lo mismo en las demás partes, como señalando dónde tuvo los inmensos dolores."[43]

Y es que si los franciscanos insistían en las "conformidades" de san Francisco de Asís con Cristo, los dominicos hicieron otro tanto con santa Catalina de Siena. Así, aseguraron que había muerto a los 33 años, la edad de Jesús en el momento de su crucifixión, e incluso le otorgaron el título de esposa de Cristo, *sponsa Christi,* por más de que, al decir de Réau, también su matrimonio místico con Cristo fuera "una copia de la leyenda de su homónima santa Catalina de Alejandría".[44]

Los dominicos no se atrevieron a transformar a santo Domingo en un segundo Cristo, como sí lo habían hecho los franciscanos con su santo fundador. Pero, como recuerda Réau:

> Se desquitan emparejándolo a una de las suyas, santa Catalina de Siena, quien, como Cristo, habría fallecido a los treinta y tres años. Su homónima santa Catalina de Alejandría ya discutía con los sabios egipcios como lo había hecho el Jesús adolescente con los de Jerusalén, pero la dominica de Siena va mucho más allá. Ella se funde literalmente con Cristo, del que es la esposa mística. Ella comulga de su mano, cambia su corazón por el suyo, lleva su corona de espinas, besa la llaga de su costado, recibe la marca de sus estigmas.[45]

[42] Pacheco, *El arte de la pintura...*, p. 703-704.
[43] *Parecer del maestro fray..., de la orden de predicadores, acerca de las imágenes de sancta Catherina de Sena*, Valencia, 1583; citado por Pacheco, *El arte de la pintura...*, p. 704-705.
[44] Réau, *Iconografía del arte...*, t. 2, v. 3, p. 285.
[45] Réau, *Iconografía del arte...*, p. 423.

Santa Catalina murió en Roma el 29 de abril de 1380. Su cuerpo reposa bajo el altar mayor de la iglesia dominica de Santa María sopra Minerva, cerca de fra Angélico, "pero su cabeza fue reclamada por Siena, su ciudad natal".[46] Pío II la canonizó el 29 de junio de 1461 y Pablo VI la declaró, junto con santa Teresa de Jesús, doctora de la Iglesia el 4 de octubre de 1970.[47] Su fiesta se celebra el 30 de abril.[48]

Las imágenes de esta santa abundan en América debido, en buena medida, como observa atinadamente Héctor Schenone, a que la mayoría de los monasterios femeninos de la orden dominicana fueron dedicados a ella y a que dicha religión trató siempre de exaltar la extraordinaria figura de esa mujer excepcional. Y aunque ella vistió el hábito de terciaria, en la mayoría de las imágenes convencionalmente se la asocia a la segunda orden, dado que se le suele mostrar con el hábito blanco y negro de los dominicos, pero en la mayoría de los casos se trata del que usan las monjas de clausura y no el de las terciarias o *mantellate*, que se diferencian por el uso de un velo blanco. Su principal atributo consiste en las llagas o estigmas en manos y pies, pero el investigador argentino hace un rápido recuento de otros que también pueden ser considerados, como el lirio simbólico de las vírgenes, el corazón inflamado que alude al trueque del suyo por el de Jesús, el crucifijo por su estigmatización y la corona de espinas que eligió en otra visión, e incluso un libro en referencia a sus escritos, si bien no los estampó de propia mano, pues no sabía escribir, sino que los dictó.[49]

Schenone recuerda, además, que varios de esos monasterios estuvieron decorados con conjuntos de pinturas que reproducían algunos de los episodios más destacados de la vida de la santa, los que fueron relatados principalmente por Raimundo de Capua, su confesor y discípulo, en la *Leyenda mayor*. En cuanto a las fuentes iconográficas, en la mayoría de los casos están elaboradas

[46] Réau, *Iconografía del arte....*, t. 2, v. 3, p. 285.
[47] Melcón, *Predicadores santos...*, p. 55-56.
[48] Schenone, *Iconografía del arte colonial...*, t. I, p. 212.
[49] Schenone, *Iconografía del arte colonial...*, t. I, p. 212-213. Véase también Réau, *Iconografía del arte...*, p. 286.

a partir de la serie de láminas abiertas de Felipe Galle en 1603 y las de Juan Swelinck.[50]

Un tema querido por la orden dominica fue también el episodio en que la Virgen entrega a santo Domingo el rosario y abajo la humanidad arrodillada da gracias al cielo por tan gran regalo. Muy pronto se enriqueció la escena, pues al tiempo en que la Virgen presenta el rosario al santo fundador, el niño Jesús ofrece otro a la santa. Para identificarla mejor es frecuente que el Niño le coloque en la frente la corona de espinas que la santa prefirió cuando le dio a escoger entre ésta y otra de oro. Con estas imágenes, los dominicos quisieron unir en la misma devoción a la Virgen, a su fundador y a su afamada santa.

## *Conclusión*

Estos lienzos del coro de Santo Domingo son elegantes y de fácil lectura. No son obras maestras pero constituyen un precioso testimonio de los sentimientos que profesaban los dominicos de mediados del siglo XVIII con respecto a sus miembros ilustres. Lo que destacaron fueron los aspectos sobrenaturales de su vida.

Sólo queda cuestionarnos sobre quién fue el responsable de este programa iconográfico. Lamentablemente, ignoramos quién fue el autor intelectual y quién el pintor encargado de su ejecución, pues no ostentan ninguna firma. Respecto del lenguaje plástico que exhiben estas obras, podemos convenir en que muestra, en general, un buen dibujo y un adecuado manejo de las luces y las sombras, aunque un colorido algo apagado. Esas notas nos permiten atribuirlas a un buen pintor activo hacia mediados del siglo XVIII. Quizá el nombre de José de Ibarra es el que se antoja más plausible, pues fácilmente podríamos imputarle algunas de las buenas cabezas que exhiben los personajes, así como el trabajo de manos, telas y luces y sombras; pero no podemos olvidar que en la época florecieron muchos otros buenos pintores, entre los que no podemos dejar de consignar a Manuel Carcanio, de

[50] Réau, *Iconografía del arte…*, p. 213.

quien casi no tenemos obra registrada, pero que perteneció a la Orden de Santo Domingo y del que tenemos el retrato que le hizo a este artífice un joven alumno de la Real Academia de San Carlos, Joaquín de Vega, ya a finales de ese mismo siglo. Esperemos que futuras investigaciones llenen estas lagunas de la información y que podamos precisar quiénes son los frailes y monjas que quedaron sin identificar, pero que por su fama y virtudes merecieron ser incluidos en este interesante conjunto de santos, beatos, hermanos y espíritus elevados que, como Moisés, pisaron descalzos tierra santa.



Figura 1. Autor desconocido, *Beato Álvaro de Córdoba*, siglo XVIII. Coro del templo de Santo Domingo, INAH, Ciudad de México (México). Fotografía: Abraham Villavicencio (México)



Figura 2. Autor desconocido, *Beato Esteban Bandelli*, siglo XVIII. Coro del templo de Santo Domingo, INAH, Ciudad de México (México). Fotografía: Abraham Villavicencio



Figura 3. Autor desconocido, *Beato Egidio*, siglo XVIII. Coro del templo de Santo Domingo, INAH, Ciudad de México (México). Fotografía: Abraham Villavicencio



Figura 4. Autor desconocido, *Beato Santiago de Mevania*, siglo XVIII. Coro del templo de Santo Domingo, INAH, Ciudad de México (México). Fotografía: Abraham Villavicencio



Figura 5. Autor desconocido, *Beato Enrique de Suso*, siglo XVIII. Coro del templo de Santo Domingo, INAH, Ciudad de México (México). Fotografía: Abraham Villavicencio



Figura 6. Autor desconocido, *Beata Estefanía de Quinzani*, siglo XVIII. Coro del templo de Santo Domingo, INAH, Ciudad de México (México). Fotografía: Abraham Villavicencio



Figura 7. Autor desconocido, *Beata desconocida*, siglo XVIII. Coro del templo de Santo Domingo, INAH, Ciudad de México (México). Fotografía: Abraham Villavicencio



Figura 8. Autor desconocido, *Beata Lucía de Narni*, siglo XVIII. Coro del templo de Santo Domingo, INAH, Ciudad de México (México). Fotografía: Abraham Villavicencio



Figura 9. Autor desconocido, *Santa Catalina de Ricci*, siglo XVIII. Coro del templo de Santo Domingo, INAH, Ciudad de México (México). Fotografía: Abraham Villavicencio



Figura 10. Autor desconocido, *Santa Catalina de Siena*, siglo XVIII. Coro del templo de Santo Domingo, INAH, Ciudad de México (México). Fotografía: Abraham Villavicencio

# LAS *VERAE EFFIGIES* Y LOS RETRATOS SIMULADOS. REPRESENTACIONES DE LOS VENERABLES ANGELOPOLITANOS, SIGLOS XVII Y XVIII

DORIS BIEÑKO DE PERALTA
Instituto Nacional de Antropología e Historia
Escuela Nacional de Antropología e Historia

Los retratos de los llamados "venerables" novohispanos, personas consideradas como candidatos a beatos y a santos, debieron ser bastante difundidos durante el periodo virreinal. Los venerables, al igual que los santos, eran modelos a seguir para sus devotos, y los retratos de ellos eran reflejo de esa ejemplaridad. Algunas de esas representaciones fueron inventadas; otras pretendían ser *verae effigies*, tomadas del natural o realizadas *post mortem*.[1] Tales representaciones a veces se confundían con la imagen de algún otro personaje ya canonizado. Su función era despertar la devoción y conmover al público, así como perpetuar la memoria sobre el personaje considerado como ejemplar y fomentar las expectativas hacia una posible apertura de causa de beatificación. En ocasiones a esas imágenes se les atribuían las mismas cualidades que a las reliquias, y no faltan relatos sobre milagros ocurridos gracias a su uso. En fin, "la imagen fue un soporte privilegiado de la devoción y desempeñó un papel fundamental en el terreno de los comportamientos individuales y colectivos".[2]

[1] Una sugerente tipología de los "verdaderos retratos" del Siglo de Oro se puede consultar en el análisis sobre la obra del pintor y teórico de la pintura Francisco Pacheco (1564-1644). Véase Marta P. Cacho Casal, *Francisco Pacheco y su "Libro de retratos"*, Madrid, Fundación Focus-Abengoa/Marcial Pons, 2011, p. 283-304.

[2] Pierre Civil, "Retratos milagreros y devoción popular en la España del siglo XVII (santo Domingo y san Ignacio)", en Christoph Strosetzki (ed.), *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Münster 1999*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2001, p. 350.

Desde antes del Concilio de Trento, como lo señalan Javier Portús Pérez y Pierre Civil, se replanteó la necesidad de revisar y controlar la iconografía sagrada, interés que continuó en la época postridentina.[3] En este proceso también se le dio importancia a "una progresiva valoración de las vera efigies", o retratos reales y fidedignos de los personajes.[4] Al mismo tiempo la representación del santo tenía un doble objetivo: la exaltación del personaje idealizado y la reafirmación de su humanidad o, en otras palabras, el compromiso que debía lograrse entre las convenciones figurativas y la preocupación por reflejar el carácter y la apariencia individual.[5]

Durante el siglo XVI, la creciente preocupación por este tipo de representación se ejemplifica en los casos de algunos santos españoles. Así, santa Teresa de Jesús (1515-1582) fue retratada en Sevilla en 1576 por fray Juan de la Miseria, mientras gestionaba su nueva fundación. Este óleo, además de ser copiado, sirvió como modelo para los grabados posteriores de la santa abulense.[6] San Juan de la Cruz (1542-1591) fue retratado sin saberlo en Granada por un pintor anónimo. Su *vera effigie* original no se conservó, pero existen numerosas copias en la región de Andalucía.[7] San Ignacio de Loyola (1491-1556), según lo relatan

[3] Javier Portús Pérez, "Retrato, humildad y santidad en el Siglo de Oro", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, v. 54, n. 1, 1999, p. 172, y Pierre Civil, "Retratos milagreros...", p. 350-360.

[4] Javier Portús Pérez, "Retrato, humildad y santidad...", p. 172. También Fernando Quiles, "Between Being, Seeming and Saying. The Vera Effigies in Spain and Hispanic America during the Baroque", en Ralph Dekoninck, Agnès Guiderdoni-Bruslé y Émilie Granjon (coords.), *Fiction sacrée, spiritualité et esthétique durant le premier âge moderne*, Leuven, Peeters, 2013, p. 181-200.

[5] Pierre Civil, "Retratos milagreros...", p. 350.

[6] Este cuadro se encuentra actualmente en la sacristía de la iglesia del Convento de San José de Sevilla. María José Pinilla Martín, *Iconografía de santa Teresa de Jesús*, tesis de doctorado en Historia del Arte, Valladolid (España), Universidad de Valladolid, 2013, p. 102-103 y 112-114.

[7] Fernando Moreno Cuadro, "Origen andaluz de la *vera effigies* de san Juan de la Cruz y su repercusión en Flandes y México", *Laboratorio de Arte*, Universidad de Sevilla, Sevilla, n. 25, 2013, p. 349-350.

sus biógrafos, nunca dio consentimiento para ser representado; por eso en su caso y, posteriormente, también en el de una monja mercedaria, beata Mariana de Jesús (1565-1624), se elaboraron las mascarillas fúnebres que sirvieron de modelos para las representaciones póstumas de sus rostros.[8] De estos protagonistas también existen descripciones de su fisonomía proporcionadas por sus contemporáneos, que en ocasiones fueron retomadas en las representaciones posteriores.

En circunstancias donde tales modelos previos o descripción no existían, se recurría al portento. La relevancia de esas representaciones a lo largo del siglo XVI se vislumbra, por ejemplo, en el caso de santo Domingo de Soriano, considerado como "verdadero retrato" de santo Domingo de Guzmán (1170-1221), fallecido tres centurias antes. Según la tradición, el 15 de septiembre de 1530, al hermano Lorenzo de Grottería, sacristán de la pequeña comunidad dominica de Soriano en Calabria, se le apareció la virgen María junto con santa Catalina de Alejandría y María Magdalena, entregándole un lienzo con la *vera effigie* del fundador de la Orden de los Predicadores. Las copias de dicha pintura proliferaron en España y después en el Nuevo Mundo, dando lugar a un nuevo tipo iconográfico llamado "santo Domingo de Soriano", modelo que se incorporaba a las otras numerosas modalidades de representación de este santo medieval.[9]

Otro ejemplo de invención prodigiosa del retrato sucedió también en el caso de santa Gertrudis, una religiosa benedictina del siglo XIII, cuya devoción se rescató en España a inicios del siglo XVII. Su promotor, el obispo de Tarrazona, fray Diego de Yepes,

[8] El biógrafo de san Ignacio de Loyola aclara que durante su vida no se hizo ningún retrato suyo; éste se realizó después de muerto. Pedro de Ribadeneyra, *Vida del padre Ignacio de Loyola, fundador de la religión de la Compañía de Jesús*, Madrid, Alonso Gómez, 1583, p. 230. Véase también Javier Portús Pérez, "Retrato, humildad y santidad...", p. 187; Pierre Civil, "Retratos milagreros...", p. 357, y Diana Olivares Martínez, "Iconografía de la beata Mariana de Jesús", *Anales de Historia del Arte*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, volumen extraordinario, 2010, p. 239-255.

[9] Fernando Collar de Cáceres, "De arte y rito. Santo Domingo en Soriano en la pintura barroca madrileña", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, v. XVII, 2005, p. 39-49, y Pierre Civil, "Retratos milagreros...", p. 352-356.

mandó pintar su retrato, "el primero que en España se hizo", y para tal fin empleó como modelo una representación de otra religiosa benedictina anónima, presente en un guardajoyas del rey. La diferencia entre el original y la copia consistió, en palabras del obispo, en que la segunda fue más perfecta, pues el pintor al hacer su trabajo le confesó que "con ser muy puntual en trasladar otras imágenes muy al vivo, en ésta no pudo atinar al original, sino que cuantas veces ponía el pincel, sacaba las facciones mejor de [lo] que él pensaba ni imaginaba".[10] En ese relato se enfatizan las circunstancias extraordinarias de la creación de dicho primer retrato, circunstancias que de algún modo tuvieron una función legitimadora de la imagen inventada, aunque las representaciones de santa Gertrudis que circularon en el imperio español no fueron copias fieles, como sucedió con las de santo Domingo de Soriano.

Si bien los santos ya reconocidos por la Iglesia podrían ser objeto de ese tipo de manipulaciones, las representaciones de los llamados "venerables" estaban sujetas a mayor vigilancia por parte de las autoridades, pues se temía que éstas podrían provocar un crecimiento desmesurado de la devoción hacia ellos, a pesar de que no existía todavía pronunciamiento oficial sobre las virtudes y fama de su santidad. En el catolicismo postridentino se intentó controlar cada vez más los brotes espontáneos de la devoción popular hacia los "venerables" y se acentuó la institucionalización de los procesos de canonización con la creación de la Sagrada Congregación de los Ritos en 1588; desde entonces, la única instancia competente y autorizada para proclamar la santidad.[11] En aquel tiempo también se empezó a incluir el proceso de beatificación como parte precedente al de canonización, en el

[10] Carta de Diego de Yepes a Leandro de Granada (15 de noviembre de 1603), en Gertudis la Magna, *Segunda y última parte de las admirables y regaladas revelaciones de la gloriosa santa Gertrudis*, Valladolid, Juan de Bostillo, 1607, s/n. Véase también Antonio Rubial y Doris Bieñko de Peralta, "La más amada de Cristo. Iconografía y culto de santa Gertrudis la Magna en la Nueva España", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, v. XXV, n. 83, 2003, p. 8.

[11] Miguel Gotor, *Chiesa e santità nell'Italia moderna*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2004, p. 35.

cual se otorgaba la concesión de "un indulto particular" para la veneración popular del candidato a santo. Las imágenes de los aspirantes a beatos y santos podían ser difundidas gracias al éxito de la imprenta, y en ocasiones los grabados servían para recaudar los fondos que sufragaban en parte los costos de la causa.[12]

A veces esas imágenes previas a la aprobación del culto fueron censuradas, como sucedió en 1601 con el caso de las estampas de Ignacio de Loyola que fueron mandadas a recoger por el papa Clemente VIII, pues representaban al candidato a beato rodeado de escenas alusivas a sus milagros y ostentaban indebidamente la inscripción "Beatus Ignatius Societatis Iesu Fundator" (ya que el jesuita fue beatificado hasta 1609).[13]

Si los procesos de beatificación y canonización culminaban con éxito, se reconocía la santidad del candidato mediante la expedición de una bula y celebración de una misa solemne en Roma. Para tal fin también se publicaban las estampas con la "imagen oficial" del canonizado, en las cuales se codificaban sus atributos característicos. Un ejemplo de ello puede ser el grabado de Mattheo Greuter de 1622 en ocasión de la canonización quíntuple de san Isidro Labrador, san Ignacio de Loyola, san Francisco Javier, santa Teresa y san Felipe Neri.[14]

Pronto también se acotaron las reglas para representar a los candidatos a santos; especialmente importantes fueron las reformas realizadas por el papa Urbano VIII (1623-1644). En uno de sus decretos, titulado *Caelestis Hierusalem cives*, fechado en 1634, se prohibió que los fieles prestasen alguna forma de culto público o privado en honor a un muerto con fama de santidad, si no existía la autorización pontificia para tal acción.[15] Así se controlaba la devoción popular y se prohibía la representación de estos personajes con señales alusivas a la santidad, como aureolas,

[12] Simon Ditchfield, "Il mondo della Riforma e della Controriforma", en Anna Benvenuti (*et al.*), *Storia della santità nel cristianeismo occidentale*, Roma, Viella, 2006, p. 274 y siguientes.

[13] Simon Ditchfield, "Il mondo della Riforma...", p. 285.

[14] El grabado se puede apreciar en María José Pinilla Martín, "Iconografía de santa Teresa de Jesús", p. 235.

[15] Henryk Misztal, *Le cause di canonizzazione. Storia e procedura*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2005, p. 146-150.

rayos y nubes. Igualmente, estaban sujetos a censura los libros que sugiriesen santidad, milagros y revelaciones de los venerables que aún no hubiesen sido reconocidos oficialmente.[16]

Pese a esas restricciones, existen datos documentales que permiten afirmar que, en la Nueva España del siglo XVII, las reglas en ocasiones se transgredían. Un ejemplo temprano de ello puede ser la noticia sobre el retrato del indio tlaxcalteca Diego Lázaro de San Francisco, a quien según la tradición se le apareció san Miguel Arcángel en el año de 1631 y le mostró un pozo de aguas milagrosas, propiciando así la creación de un pequeño santuario en esa región evangelizada por la orden franciscana. Según un relato fechado alrededor de 1645, cuya autoría es del presbítero poblano Pedro Salmerón, existió un "retrato" de dicho indio, que estuvo colocado debajo del altar improvisado con la imagen de san Miguel.[17] Otro dato que confirma la incipiente veneración hacia el indio receptor del prodigio es la afirmación del cronista: "en tantos años no se había olvidado su memoria de los fieles, porque el día de la conmemoración de los difuntos, ponen cera y ofrenda sobre su sepultura [la de Diego Lázaro que se encontraba en la ermita]".[18] Tenemos aquí todos los elementos de una devoción naciente: la imagen del indio colocada en un lugar privilegiado como el altar, su sepultura en la ermita y el recuerdo de los fieles que traían ofrendas y velas. No sabemos qué pasó con el retrato; éste posiblemente fue retirado, pues, para

[16] Miguel Gotor, *Chiesa e santità...*, p. 83-89; Giuseppe Dalla Torre, *Santità e diritto. Sondaggi nella storia del diritto canonico*, Torino, G. Giappichelli Editore, 2008, p. 57-58; Antonio Rubial, *La santidad controvertida. Hagiografía y conciencia criolla alrededor de los venerables no canonizados de Nueva España*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 37.

[17] Pedro Salmerón, "Relación de la aparición que el Soberano Arcángel San Miguel, defensor y patrón de esta iglesia militante, y de la monarquía de España, hizo en un lugar del obispado de la Puebla de los Ángeles, llamado de Nuestra Señora de Nativitas el año de 1631, manuscrito inédito", *circa* 1645, Archivo General de la Nación (en adelante, AGN), *Historia*, v. 1, exp. 7, f. 155v. Ese texto también es citado por Francisco Florencia, *Narración de la maravillosa aparición, que hizo el arcángel san Miguel a Diego Lázaro de San Francisco, indio feligrés del pueblo de San Bernabé de la jurisdicción de Santa María Nativitas*, Sevilla, Imprenta de Tomás López de Haro, 1692, p. 78.

[18] Pedro Salmerón, "Relación de la aparición...", f. 160-160v.

la segunda mitad del siglo XVII, según el jesuita Francisco Florencia, existía sólo una pintura o una copia de la misma, dejada por Diego Lázaro en testamento a su abuela y en la cual se representaba la secuencia de las apariciones del arcángel al indio.[19] En este segundo caso claramente el objetivo de la representación era preservar la memoria del milagro y no la imagen del indio.[20]

Sin duda, el caso novohispano más emblemático de la circulación de retratos y estampas con *vera effigie* de un venerable fue el del polémico obispo Juan de Palafox y Mendoza (1600-1659), "el rostro de mil facetas", como lo ha denominado Antonio Rubial. Sus retratos fueron copiados y circularon en la Nueva España de manera inusitada desde antes de su muerte y continuaron su difusión durante el siglo XVIII, a la par de las expectativas de su beatificación. Un ejemplo de esa propagación temprana de la imagen del obispo Palafox lo ilustra la siguiente anécdota que relata su biógrafo. Una religiosa poblana del convento de Santa Inés de Montepulciano mostró al mismo prelado el pequeño retrato en lámina que lo representaba, y éste lo recogió bajo pretexto de que no se le parecía y que lo mandaría a enmendar al pintor Pedro García Ferrer. Palafox regresó la lámina a la religiosa con su verdadera efigie "autorizada". En ella, el rostro y las manos del prelado fueron borrados y sustituidos por una calavera.[21]

Pese esta animadversión hacia sus retratos, el obispo poblano fue representado en varias ocasiones durante su estancia en la Nueva España. Él mismo reconoció, en una carta fechada en 1659, que el modelo de dichas efigies fue el esbozo realizado por un pintor cuyo nombre permanece en el anonimato, quien lo

[19] Francisco Florencia, *Narración de la maravillosa aparición...*, p. 96.

[20] Un caso parecido, pero mucho más posterior, es el de la india Jacoba, a quien en 1610, según los cronistas, se le apareció san Diego de Alcalá. El templo de Metepec en Tlaxcala ostenta un retablo del siglo XVIII en el cual se representan las escenas del milagro, las cuales incluyen a Jacoba como receptora del milagro. Véase Elisa Vargaslugo, "La india Jacoba", en Elisa Vargaslugo (*et al.*), *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España*, México, Fomento Cultural Banamex/Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, p. 492-495.

[21] Antonio González de Rosende, *Vida y virtudes del ilustrísimo y excelentísimo don Juan de Palafox y Mendoza*, Madrid, Imprenta de Julián de Paredes, 1666, p. 285.

realizó durante una de las audiencias reales mientras Palafox ostentaba el cargo de virrey interino.[22] Otros modelos que pudieron servir para copiar sus rasgos fueron retratos plasmados por el ya mencionado Pedro García Ferrer (uno de éstos destinado para el Salón de Cabildos de la catedral poblana) y por el flamenco Diego de Borgraf (imagen fechada en 1643).[23]

La gran popularidad de los retratos del obispo poblano fue la causa de que poco después de su regreso a España, en un edicto de 1653, la Inquisición prohibiera la circulación de sus imágenes, a las cuales en ocasiones se les ofrendaba cera y eran colocadas en los altares domésticos.[24] Según Cristina Arteaga, fueron recogidos seis mil ejemplares, número que podría parecer exagerado pero que también proporciona el primer biógrafo del obispo, Antonio González de Rosende, quien cita una carta del presbítero Francisco de la Canal y Madriz del partido de San Salvador en Zacatecas. Este último informó que sólo en Puebla fueron decomisados por el Santo Oficio "seis mil retratos grandes y pequeños" con la efigie de Palafox.[25]

Un dato interesante que confirma la popularidad del obispo angelopolitano, pero que difiere en cifras, es el conteo de la pro-

[22] Juan de Palafox y Mendoza, "Carta de Juan de Palafox a don Antonio de Ulloa, Osma, 14 de julio 1659". Carta citada por Ildefonso Moriones, "Historia del proceso de beatificación y canonización del venerable Juan de Palafox y Mendoza", en Ricardo Fernández Gracia (coord.), *Palafox: Iglesia, cultura y Estado en el siglo XVII*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2001, p. 520.

[23] Eduardo Merlo Juárez (*et al.*), *Palafox. Constructor de la angelópolis*, Puebla, Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla/Gobierno Municipal de Puebla, 2011, p. 111. También Ricardo Fernández García, *Iconografía de don Juan de Palafox. Imágenes de un hombre de Estado y de Iglesia*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2002.

[24] Antonio Rubial García, "El rostro de mil facetas. La iconografía palafoxiana en la Nueva España", en José Pascual Buxó (ed.), *Juan de Palafox y Mendoza. Imagen y discurso de la cultura novohispana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2002, p. 303.

[25] Cristina de la Cruz Arteaga y Falguera, *Una mitra sobre dos mundos. La del venerable Juan de Palafox y Mendoza, obispo de Puebla de los Ángeles y de Osma*, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, 1992, p. 409; Antonio González de Rosende, *Vida y virtudes…*, p. 285. El autor de la carta afirma que un esclavo negro, cocinero de Puebla, poseía hasta tres retratos del obispo, a quien no fueron muy afectos sus dueños, p. 286.

pia Inquisición. Para el 22 de marzo de 1653 se habían exhibido en el tribunal más de doscientos retratos, "23 de cuerpo entero y los 143 chicos y medianos, en tablillas como fruteros, y otros en lienzo, y 35 en papel al modo de estampas o modelos para sacar retratos, y 8 en láminas, algunos sirven para traer al pecho, al modo que se traen las de los santos de la devoción de cada uno".[26]

Los ecos de la polémica que suscitaron los retratos del prelado debieron llegar a España, pues, en la ya mencionada biografía de Palafox de la autoría de Antonio González de Rosende, a partir de la edición de 1671 —"segunda vez reconocida y ajustada" — se incluyó un capítulo nuevo que no estaba presente en la edición primera del año de 1666, titulado "Del origen que tuvo la delación de sus retratos en Indias y el motivo de mandarlos recoger".[27] A pesar de esas aclaraciones, el Santo Oficio siguió prohibiendo algunas representaciones del obispo; por ejemplo, aquellas en las cuales aparecía éste en compañía de la "China Poblana", Catarina de San Juan, la esclava hindú fallecida con fama de santidad en 1688. En esta denuncia, fechada en 1690, se ratificaba el edicto de 1653 respecto de la imagen del obispo, y en cuanto a la China Poblana se mandaba calificar las estampas, pues representaban a ésta "encima de un santo como san Jerónimo y de estar con Jesús a la vista de donde salen rayos o resplandores que miran al corazón de la dicha Catharina".[28] Esta descripción indica que la esclava y también el obispo Palafox fueron representados de manera indebida según los ya aludidos decretos de Urbano VIII, hecho que podía generar, en opinión de los censores, abusos entre la "gente vulgar y rústica".[29]

Otro dato que el expediente permite inferir es que, en el caso de Catarina de San Juan, el éxito de las estampas se explicaba

[26] "Registro segundo de cartas que el Santo Oficio de la Inquisición de la ciudad de México escribe desde el fin del año pasado de 1608 a los ilustrísimos señores inquisidores generales y al Consejo de su Majestad de la santa y general Inquisición", AGN, *Inquisición*, f. 492 y siguiente.

[27] Antonio González de Rosende, *Vida y virtudes del ilustrísimo y excelentísimo don Juan de Palafox y Mendoza*, Madrid, Oficina de Lucas de Bedmar, 1671, libro III, capítulo III, p. 275-285.

[28] AGN, *Inquisición*, v. 640, exp. 2, f. 11.

[29] AGN, *Inquisición*, v. 640, exp. 2, f. 14.

por su reciente fallecimiento y conmoción que éste había causado en la ciudad. En cambio, respecto del obispo Palafox, que a decir del fiscal doctor don Francisco de Deza y Ulloa, en un documento fechado en 1691, "será más de 34 años se ha vuelto a introducir el pintar, vender y tener dichos retratos abusando de ellos",[30] la circulación de su efigie estaba vinculada con el rumor de la llegada a Puebla de las letras remisoriales que indicaban la apertura de su proceso de beatificación en Roma e inicio de averiguaciones apostólicas sobre su vida y virtudes. Efectivamente se iban a recopilar los testimonios, pero con el objeto de conformar el proceso informativo ordinario, complementario del ya iniciado en España en 1688, y con intención de introducir la causa en Roma, hecho que tuvo lugar hasta 1726.[31] Así, los feligreses poblanos creían precipitadamente que el obispo había sido "calificado por santo por la Sede Apostólica" y le rendían culto "encendiéndole velas y poniéndolo en altares, y pintándolo aun en superior lugar a los legítimamente santos y declarados por tales, y lo que más es, aun a la misma Virgen Santísima Señora Nuestra, como consta de la estampa manifestada en este santo tribunal".[32] Esas expresiones populares de la fe son el indicio de las expectativas que tenían los habitantes de la segunda urbe más importante del virreinato, respecto a la llegada a los altares de los personajes relacionados con su ciudad.

En el mismo expediente aparece también otra noticia sugerente. En una carta fechada en 1674, de la autoría de Juan Rubí de Marymont [*sic*], conocido también como Marimón, maestro de pintor de Puebla, se informaba de la existencia de un retrato del prelado en casa del bachiller Francisco Lorente, a quien se lo envió desde España el biógrafo de Palafox, Antonio de Rosende. El pintor le pidió al bachiller el permiso de "trasuntarlo", pero éste no accedió,

[30] AGN, *Inquisición*, v. 640, exp. 2, f. 13.

[31] La causa fue incoada, según la costumbre, en el lugar donde había fallecido el candidato, en este caso en Osma, España. Las vicisitudes del proceso de beatificación de Palafox se pueden consultar en Ildefonso Moriones, *La causa de beatificación de Juan de Palafox. Historia de un proceso contrastado*, Puebla, Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla, 2011.

[32] AGN, *Inquisición*, v. 640, exp. 2, f. 13.

escudándose bajo la necesidad de solicitar autorización primero al Santo Oficio.[33] El incidente confirma que las representaciones del obispo no circulaban sólo en Nueva España, sino que en ocasiones había retroalimentación con las imágenes peninsulares.

La persecución inquisitorial explica por qué el obispo poblano se representaba en ocasiones de manera disimulada y sus facciones se empleaban para representar a algún otro santo o personaje. Aunque hay que aclarar que por lo menos una de esas representaciones simuladas ya había tenido lugar mucho antes de la censura inquisitorial. Así, en 1649, el pintor de cámara de Palafox, Pedro García Ferrer, incluyó en su *Adoración de los pastores*, uno de la serie de seis lienzos pintados para el Retablo de los Reyes de la catedral poblana, un personaje con fisonomía muy parecida al prelado angelopolitano (figura 1). En dicha escena, la luz que irradia del niño Jesús y alumbra a la Virgen y a los ángeles que los rodean llega a resaltar también el rostro de este personaje de la característica barba cerrada, vestido de manera distinta al resto de los pastores y apoyado sobre un cayado. Ya Diego Angulo había mencionado que en esta pintura se quiere ver la representación del obispo Palafox.[34] Antonio Rubial sugiere atinadamente que esta representación evoca al simbolismo del obispo como pastor de su rebaño y al mismo tiempo alude a la obra del prelado poblano titulada *El pastor de Nochebuena*.[35] No hay que olvidar tampoco que Palafox, hijo ilegítimo, antes de ser reconocido por su padre, se dedicó de niño a pastorear ovejas.[36] Así en esta representación se entretejen las diferentes insinuaciones a la vida y actividad del obispo.

Los retratos "encubiertos" del prelado poblano siguieron circulando a pesar de las prohibiciones inquisitoriales. En ellos se le representaba como prototipo del obispo de la Contrarreforma, e

[33] AGN, *Inquisición*, v. 640, exp. 2, f. 16.

[34] Diego Angulo Íñiguez, *Pintura del siglo XVII*, Madrid, Plus Ultra, 1971, v. XV, p. 256.

[35] Antonio Rubial García, "El rostro de mil facetas…", p. 311.

[36] Montserrat Galí, "Juan de Palafox y el arte. Pintores, arquitectos y otros artífices al servicio de Juan de Palafox", en Ricardo Fernández García (coord.), *Palafox: Iglesia, cultura y Estado en el siglo XVII*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2001, p. 373.

incluso como sustituto en las representaciones de algunos santos (san Pedro de Osma o san Ambrosio, por ejemplo), o como un obispo santo rescatando las ánimas del purgatorio con la bula de difuntos, en compañía del arcángel san Miguel y san Nicolás de Tolentino, como lo ejemplifica un lienzo de Santa María Tochtepec (figura 2), representaciones que ya han sido analizadas en los trabajos de Antonio Rubial y Eduardo Merlo.[37]

Sebastián de Aparicio (1502-1600), el lego franciscano de origen peninsular, fue otro de los venerables poblanos representados con mucha frecuencia, y el único entre ellos que llegó a ser beatificado durante la época virreinal (1789). Si bien, la cantidad de sus efigies no son tan numerosas como las del obispo Palafox, tenemos noticias relativamente tempranas sobre sus representaciones. Evidentemente el lego no fue retratado en vida. Sin embargo, se conservó su "cuerpo incorrupto", exhumado en varias ocasiones y el cual probablemente fue modelo para sus retratos. Su "verdadero retrato", de la autoría de José Rodríguez Carnero, es un grabado fechado en 1689 y realizado con la intención de pedir las limosnas para su beatificación.[38] Pero uno de los biógrafos de Sebastián, fray Diego de Leyba, menciona en su obra publicada en 1687 (dos años antes de la estampa mencionada), otras dos efigies que existieron previamente.[39]

Una de ellas fue la estatua colocada después de la segunda exhumación del cuerpo del lego, acción realizada en 1602. En esta ocasión, el cadáver protegido por una caja cerrada con tres llaves fue reubicado en un hueco entre la pared y el altar en la

[37] Antonio Rubial García, "El rostro de mil facetas...", p. 301-324, y Eduardo Merlo Juárez (*et al.*), *Palafox. Constructor de la angelópolis...*, p. 109-127.

[38] Pedro Ángeles Jiménez reproduce la plancha de cobre que servía para la reproducción del grabado. Véase Pedro Ángeles Jiménez, "Fray Sebastián de Aparicio. Hagiografía e historia, vida e imagen", en *Los pinceles de la historia. El origen del reino de la Nueva España,* México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Museo Nacional de Arte/Universidad Nacional Autónoma de México/Fomento Cultural Banamex, 1999, p. 249-250.

[39] Pierre Ragon, "Sebastián de Aparicio: un santo mediterráneo en el altiplano mexicano", *Estudios de Historia Novohispana*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, México, n. 23, 2000, p. 38.

capilla mayor, del lado de la epístola, en el templo del convento franciscano de Puebla. Leyba explica que:

> para signo exterior de que detrás de aquel altar estaba el cuerpo del venerable padre, se hizo una imagen suya de talla, hincado de rodillas, y se puso a los pies de nuestro padre san Francisco, el cual le tenía puesta la mano sobre la cabeza, pero la dicha imagen sin aureola, ni resplandor, ni otra divisa de santidad, sino como se suele poner a los pies de un santo la estatua, retrato o efigie de cualquiera hombre, a cuyas expensas o por cuya devoción se hizo el altar, se fabricó la iglesia o se pintó el lienzo.[40]

Así, según el cronista, la escultura en forma de donante fue colocada para ser una especie de señuelo o recordatorio sobre la reliquia que estaba oculta para los ojos de los feligreses que visitaban el templo. A esa imagen se le atribuía un prodigio: la escultura se desplazó del nicho del altar de san Francisco hacia el retablo de la Virgen Conquistadora. Para posibilitar aquel milagro, según Leyba, la mano de la escultura de san Francisco, que estaba encima de la cabeza de la efigie del lego poblano, se levantó, "como que la alzó para que saliese Aparicio", y quedó en esa posición. Como el mismo cronista lo señala, esta imagen fue retirada después de 1664, pues fue entonces cuando el Santo Oficio publicó el ya mencionado decreto del papa Urbano VIII.[41]

La última noticia de hecho sorprende por el retraso de tres décadas en la difusión de los decretos pontificios en la Nueva España, pero quizá obedece al renovado interés por esas disposiciones debido a la creciente vigilancia inquisitorial suscitada por la ya aludida circulación de los retratos del obispo Palafox. Con todo, la memoria de la efigie de Sebastián de Aparicio como donante colocado en el nicho junto a san Francisco quedó presente en el imaginario poblano, pues es el tema del lienzo tardío de José Mariano de Lara y Hernández, fechado en 1782. La cartela

[40] Diego de Leyba, *Virtudes y milagros en la vida y muerte del venerable padre fray Sebastián de Aparicio*, Sevilla, Imprenta de Lucas Martín de Hermosilla, 1687, p. 54-55.

[41] Diego de Leyba, *Virtudes y milagros...*, p. 55 y siguientes.

aclara que se trata del "verdadero retrato de la estatua de san [*sic*] Sebastián de Aparicio".[42] No está claro si ésta se volvió a colocar en el retablo o si el pintor se la imaginó. En esta ocasión, para la fecha que ostenta el lienzo, el lego todavía no era proclamado beato; no obstante, el pintor representó a Sebastián con aureola y plasmó junto al nicho con las esculturas las escenas de la vida del franciscano, además de nombrarlo "san Sebastián de Aparicio" en la cartela.

El caso de la segunda efigie temprana de Sebastián de Aparicio, mencionada por su biógrafo en 1687, es todavía más sugerente. Se trata de un lienzo que se encontraba en la ermita de Nuestra Señora del Destierro. En él fue plasmada la imagen de la Virgen y junto a ella, "en una esquina de él, de medio cuerpo pintado", el venerable franciscano con aguijada y carreta como sus atributos. Empero, nuevamente a raíz de los decretos del papa Urbano VIII, la orden decidió transformar esa representación. Así, la imagen de Sebastián de Aparicio quedó permutada en un san Diego de Alcalá; se le puso "la aureola de resplandor y cruz en la mano, que son las insignias con que muestra ser san Diego".[43] Esa noticia proporcionada por Leyba deja entrever la manipulación a la cual a veces eran sometidas las imágenes y al mismo tiempo nos hace preguntarnos sobre la intención del cronista al proporcionar tal dato. ¿Será que para los devotos de Sebastián de Aparicio esta imagen seguía representándolo a pesar de ser transformada en la de san Diego?

Tanto en el caso del obispo Palafox como en el de Sebastián de Aparicio, sus retratos sirvieron en ocasiones como punto de partida para representar a otros santos. Como ya mencioné, de ambos existían representaciones previas que podríamos clasificar como *vera effigie*, y que fueron prototipos de los cuales se

[42] Reproducido por Pedro Ángeles Jiménez, "Fray Sebastián de Aparicio...", p. 256. Se encuentra en la colección del Museo Universitario de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla. También del mismo autor, *Imágenes y memoria. La pintura de retrato de los francisanos en la Nueva España*, tesis de doctorado en Historia del Arte, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, p. 184 y siguientes.

[43] Diego de Leyba, *Virtudes y milagros...*, p. 160 y 160v.

desprendieron sus efigies posteriores. Pero ¿qué sucedía cuando se requería representar a los venerables del pasado y los retratos previos no existían? La estrategia de representación adoptada, cuando se carecía de la *vera effigie*, consistía en crear un "retrato imaginario", que en ocasiones podría requerir de una justificación en la descripción de los rasgos físicos del venerable o en un supuesto parecido con un modelo conocido. El mecanismo era semejante en los casos ya descritos de santo Domingo de Soriano o santa Gertrudis, aunque se evitaba alusión a las circunstancias milagrosas en el proceso de la elaboración de la imagen.

Éste es el caso de una religiosa criolla de origen poblano, quien falleció antes de la llegada del obispo Palafox a la Nueva España. Se trata de Isabel de la Encarnación (1596-1633), también aclamada por sus contemporáneos como "el segundo Job". Esta monja carmelita fue considerada como un modelo de santidad femenina y pasó a la historia como ejemplo de un alma obsesa que experimentó, según los cronistas, constantes ataques demoníacos. En 1675 se imprimió su biografía de la autoría del presbítero Pedro Salmerón, quien también fue su confesor. De hecho, hay que aclarar que se trata de la primera biografía de una criolla impresa en la Nueva España.[44] Anteriormente habían salido a la luz las vidas de dos monjas peninsulares, las clarisas María Ana de San Joseph (México, 1635 y 1641) y Jerónima de la Asunción (Puebla, 1682), quien viajó desde España para fundar un convento en Manila.[45] Al año siguiente de la publicación de la vida de Isabel de la Encarnación, apareció también la biografía de otra monja poblana, sor María de Jesús Tomellín (1582-1637). Ambas religiosas son ejemplo de cómo la ciudad de Puebla intentó conseguir los permisos para incoar sus procesos de beatificación, pero sólo en el caso de María de Jesús se tuvo cierto

[44] Pedro Salmerón, *Vida de la venerable madre Isabel de la Encarnación, carmelita descalza, natural de la Ciudad de los Ángeles*, México, Francisco Rodríguez Lupercio, 1675.

[45] Sobre esas dos religiosas, véase Doris Bieñko de Peralta, "Los impresos novohispanos sobre religiosas clarisas españolas en el siglo XVII", en Mina Ramírez Montes (coord.), *Monacato femenino franciscano en Hispanoamérica y España*, México, Poder Ejecutivo del Estado de Querétaro, 2012, p. 213-222.

éxito, ya que más tarde fue reconocida como sierva de Dios y en 1785 la Sede Apostólica aceptó sus virtudes en grado heroico. Por esa razón las imágenes de la concepcionista, tanto pinturas al óleo como en forma de grabados que acompañaban las biografías impresas, y otros sueltos que se publicaban con fines de apoyar el proceso de su beatificación, tuvieron mucha difusión en la época virreinal. [46]

Pero el caso que es más relevante para esta investigación es el de su contemporánea, la carmelita Isabel de la Encarnación, quien también fue objeto de promoción por parte de la ciudad de Puebla, promoción de la que se han conservado algunas huellas.[47] Una de ellas es la denuncia inquisitorial presentada en agosto de 1676 sobre el lienzo que pintó Baltasar de Echave Rioja (1632-1682) durante su estancia en Puebla.[48] Echave Rioja, un pintor muy apreciado en su tiempo, a mediados del año 1675 estuvo trabajando en la catedral poblana realizando las pinturas para la sacristía. Llegó a dicha ciudad en compañía del doctor don Diego de Malpartida Zenteno, canónigo de la catedral de México. Entonces pintó, entre varios otros cuadros, un lienzo que representaba a Isabel de la Encarnación.

Para las fechas de estancia de Baltasar de Echave en Puebla ya se había publicado la mencionada biografía de Isabel, impresa en la ciudad de México en 1675.[49] Las preliminares y licencias

[46] Durante los siglos XVII y XVIII fueron publicadas sus cuatro biografías (tres en español y una en italiano). Sobre los impresos y las imágenes, véase Antonio Rubial García, *Santidad controvertida*…, p. 165-201.

[47] La vida de Isabel de Encarnación ha sido objeto de varios análisis. Entre ellos, el de Manuel Ramos Medina, *Místicas y descalzas*, México, Centro de Estudios de Historia de México Condumex, 1997, p. 233-245. También puede consultarse mi artículo, Doris Bieñko de Peralta, "Un camino de abrojos y espinas: mística, demonios y melancolía", en Roger Bartra (ed.), *Transgresión y melancolía en el México colonial*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, p. 91-114.

[48] AGN, *Inquisición*, v. 626, exp. s/n, f. 537-548v.

[49] El día 30 de julio de 1675, en la reunión del cabildo de la ciudad de Puebla, se leyó la carta de la priora del convento de carmelitas en la que agradecía la impresión del libro de Salmerón. Para ese entonces, el libro tenía que haber salido ya de la imprenta. Archivo General Municipal de Puebla, *Actas del Cabildo de Puebla*, v. 28, f. 382v.

del dicho libro llevan fechas de febrero y marzo de 1675; incluso la primera de las aprobaciones, fechada el 19 de febrero del mismo año, era de la autoría del canónigo doctor don Diego de Malpartida Zenteno.

No es de extrañar entonces que, unos meses después, Diego de Malpartida, estando en Puebla, visitara el convento en el que vivió Isabel de la Encarnación. Ese día, el pintor Baltasar de Echave lo acompañó al locutorio de Santa Teresa. Allá, en la conversación con las monjas, se recordó a Isabel y se habló del impreso de Salmerón. Las religiosas mencionaron que en varias de las visiones de Isabel se le había aparecido Jesús Nazareno, paseándose por los pasillos del claustro y compartiendo su cruz con ella:

> Y dijo la madre priora cómo en un claustro de los del convento estaba un lugar donde varias veces se le apareció Nuestro Señor a la dicha madre Isabel de la Encarnación, que estando afligida y fatigada de sus continuas enfermedades y persecuciones de los demonios, se le apareció Cristo Señor Nuestro con una cruz a cuestas y se la echó a dicha religiosa sobre sus hombros, ayudándole el Señor a llevarla.[50]

La intención de las religiosas era conmemorar la visión que tuvo Isabel, colocando el lienzo en el lugar que, según la tradición, fue el escenario de la aparición, para que "las religiosas se acordasen de las veces que el Señor estuvo en él y se alentaran al ejercicio de las virtudes".[51]

La conversación en el locutorio terminó con el acuerdo mutuo entre la priora y el canónigo de realizar el cuadro para evocar esta visión, y Echave fue designado como ejecutor de este proyecto. El lienzo debió tener un tamaño considerable. En el expediente se menciona que era "un lienzo grande" y que representaba a una monja carmelita, quien ayudaba a Cristo a llevar una cruz a cuestas.[52] Durante la realización del encargo, mientras el

[50] AGN, *Inquisición*, v. 626, exp. s/n, f. 543v-544.

[51] AGN, *Inquisición*, v. 626, exp. s/n, f. 545. Testimonio de Baltazar de Echave, maestro de pintor, 26 de agosto de 1675.

[52] AGN, *Inquisición*, v. 626, exp. s/n, f. 547.

maestro estaba pintando, se le acercó el arcediano de la catedral, Andrés Sáenz de la Peña, y le preguntó por la temática del lienzo. Al enterarse que se trataba de la visión de la monja, le previno a Echave acerca de que la religiosa no estaba beatificada ni canonizada por la Sede Apostólica y, por lo tanto, no debería representarse. A raíz de esa observación, el pintor sintió escrúpulo y por esa razón consultó a Malpartida. Finalmente se recurrió al disimulo. El cuadro se rotuló con el nombre de una santa italiana, María Magdalena de Pazzi, recién canonizada en 1669. Este ardid se justificaba no solamente porque ambas, tanto Isabel como María Magdalena, eran carmelitas y se representaban con el mismo hábito, sino además porque, según el testimonio de Echave, la aparición de Cristo representada en el cuadro era muy semejante a la descrita en la hagiografía de la monja italiana. Para asegurarse de esta analogía, Malpartida solicitó "una vida de Pazzis" al convento del Carmen (probablemente se refiere al impreso español de la autoría de fray Baptista de Lezana de 1669) y verificó que efectivamente existía esta coincidencia.[53]

Tenemos aquí una situación parecida a los casos descritos de retratos del obispo Palafox y fray Sebastián de Aparicio: se intentó disimular la representación de la venerable asociándola con otro personaje ya canonizado. Sin embargo, hay también una diferencia importante. En las imágenes del obispo y del franciscano se utilizaron sus *verae effigies*, hecho que facilitaba la recepción a sus espectadores. El lienzo con Isabel fue en cambio, según Echave, un retrato imaginario: "el rostro que pintó fue de su fantasía y no sacado de retrato alguno de la dicha religiosa".[54]

[53] AGN, *Inquisición*, v. 626, exp. s/n, f. 544v. Si bien Malpartida pidió traer el libro del convento de los padres carmelitas, también en la biblioteca del convento de monjas de Santa Teresa aún se conservan dos ejemplares de la hagiografía de María Magdalena de Pazzi publicada en 1669, hecho que demuestra su difusión en el ámbito carmelitano. Fray Baptista de Lezana, *Vida de la prodigiosa y extática virgen santa María Magdalena de Pazzi, florentina, monja carmelita observante, canonizada por la santidad del papa Clemente IX*, Madrid, Imprenta de María Rey, 1669. María Magdalena de Pazzi en sus éxtasis con frecuencia participaba de las penas y dolores de la Pasión; incluso fue estigmatizada y coronada por Cristo con una corona de espinas.

[54] AGN, *Inquisición*, v. 626, exp. s/n, f. 544. Testimonio de Baltazar de Echave, maestro de pintor, 26 de agosto de 1675.

En efecto, nada parece indicar que la monja haya sido retratada en vida o *post mortem*, y no hay noticia de sus representaciones previas.

Sin embargo, la historia del lienzo no terminó aquí. La obra fue entregada a las monjas de Santa Teresa, pero éstas pronto, por sugerencia del jesuita Mateo de la Cruz, la prestaron a las religiosas del convento de la Concepción, donde aquel jesuita tenía una hermana que desempeñaba entonces el cargo de vicaria. El cuadro también fue expuesto en la iglesia del Colegio del Espíritu Santo de la Compañía de Jesús, "para que la gente lo viese".[55] Durante estos traslados del lienzo por las calles de la ciudad, los vecinos reconocían en él a la visión de Isabel de la Encarnación, aunque el rótulo no concordaba con esta interpretación. Esa ambigüedad la confirma el testimonio de Pedro Días de los Reyes, maestro de tejedor de seda, a quien el jesuita Mateo de la Cruz, a inicios de agosto, solicitó llevar el lienzo a las monjas concepcionistas. Mientras el maestro de tejedor se desplazaba por las calles de la ciudad, junto con el indio que cargaba el cuadro, "algunas personas que vieron el lienzo [...] decían era retrato de la madre Isabel de la Encarnación, y otros que era de santa María Magdalena de Pazzis".[56] De este modo el lienzo, aunque aparentemente representaba una visión mística de la santa italiana, al mismo tiempo se asociaba con la monja criolla de Puebla. El mensaje ambiguo había sido descifrado sin ningún problema por el público local. El comisario del Santo Oficio, preocupado por la posibilidad del surgimiento de un culto popular y de la veneración emergente a Isabel de la Encarnación, denunció estos hechos a los inquisidores de México. Éstos mandaron hacer calificación al jesuita Antonio Núñez de Miranda, el confesor de sor Juana Inés de la Cruz. No sabemos el destino que corrió el lienzo, pero lo más probable es que fue confiscado o repintado.[57]

[55] AGN, *Inquisición*, v. 626, exp. s/n, f. 547-547v. Testimonio de Pedro Días de los Reyes, maestro de tejedor de seda, 8 de octubre de 1675.

[56] AGN, *Inquisición*, v. 626, exp. s/n, f. 546v. Testimonio de Pedro Días de los Reyes, maestro de tejedor de seda, 8 de octubre de 1675.

[57] La anotación final del documento data de 1682 y en ella no se aclara el destino del lienzo, pero se constata que no hubo mayor perjuicio desde el punto de vista de los inquisidores.

En este mismo expediente inquisitorial aparece otro pintor, esta vez poblano, el ya mencionado en el caso del obispo Palafox, Juan Rubí de Marimón, quien reconoció haber realizado también un cuadro sobre Isabel de la Encarnación. Rubí de Marimón debió de enfrentarse, igual que Echave, al problema de representar a alguien de quien no había retratos previos. Pero mientras Echave afirmaba haber realizado un retrato imaginario, Rubí de Marimón encontró otra solución: aprovechó el supuesto parecido de la monja criolla con santa Teresa, a sugerencia nuevamente del jesuita Mateo de la Cruz. En este caso el cuadro no corría peligro de censura por parte de los inquisidores, pues la representación no incluía rasgos de santidad:

> Pintó una cabeza de la dicha madre Isabel de la Encarnación en lienzo y lo sacó de un retrato de santa Teresa que tiene Miguel Pérez, cirujano, vecino de esta ciudad, porque le dijo el padre Mateo de la Cruz de la Compañía de Jesús, lo sacase del dicho retrato porque se le parecía, y que fuese sin resplandores, ni señales de santa.[58]

Rubí de Marimón reconoció también que un aprendiz suyo sacó algunas copias de este retrato. El cuadro de Marimón fue entregado a Mateo de la Cruz. De hecho, en el expediente se afirma que el jesuita tenía dos retratos de Isabel en su aposento, "pequeños de medio cuerpo", ambos sin señales de santidad. Quizá uno de ellos fue el mismo pintado por Marimón. También se menciona otro retrato que fue trasladado desde la catedral por el criado del padre comisario del Santo Oficio, sin especificar más detalles. En total, por lo menos cuatro representaciones de Isabel, incluyendo la de Echave, fueron creadas aparentemente en el lapso de dos meses antes de la denuncia.[59] Esa proliferación de los retratos de la monja claramente fue resultado del impacto de su biografía impresa que circuló en Puebla.

En el convento de monjas carmelitas de Puebla todavía se encuentra un óleo anónimo que, según la tradición, representa

[58] AGN, *Inquisición*, v. 626, exp. s/n, f. 547v. Testimonio de Juan Rubí de Marimón, maestro de pintor, 16 de octubre de 1675.
[59] AGN, *Inquisición*, v. 626, exp. s/n, f. 548 y siguientes.

a Isabel de la Encarnación (figura 3).[60] Podría tratarse de una de las copias del cuadro de Marimón, aunque igualmente podría ser una representación de santa Teresa de Jesús. El cuadro prácticamente abarca sólo el rostro de una carmelita (¿"una cabeza" que mencionó Marimón?), pues el hábito de la monja está apenas insinuado. La religiosa se presenta sin aureola ni otras señales de santidad, por lo que disminuye la probabilidad de que se trate de santa Teresa. Al mismo tiempo, éste no parece ser un simple retrato de una religiosa anónima, pues se sugiere su estado de éxtasis. La visión no está presente; sin embargo, podemos intuir una alusión a ella, o al menos se insinúa el rapto, codificado por medio de signos que simbolizan la comunicación sobrenatural: los ojos dirigidos hacia arriba y el rubor de las mejillas que se relaciona con el calor y el amor experimentado durante el éxtasis.

Otro de los signos distintivos del retrato son los tres lunares en la mejilla izquierda, los cuales parecen haberse sobrepuesto posteriormente, y que probablemente evocan las tres verrugas o lunares con los cuales solía ser representada santa Teresa en la época virreinal. ¿Acaso alguien intentaba transformar este retrato en una imagen de la santa española? Quizá por temor a que fuera confiscado, ¿se recurrió nuevamente a este juego ambiguo? La falta de la aureola y de los atributos típicos de santa Teresa parecen indicar con cierta probabilidad que se trataba simplemente de una monja carmelita.

Este posible retrato de Isabel de la Encarnación puede relacionarse también con otra representación: un óleo anónimo que se encuentra en el exconvento de Huejotzingo, en el cual se plasma la imagen de santa Teresa de Jesús en su celda —quizá un poco más joven que en representaciones usuales—, rodeada del estante con libros (figura 4). La carmelita está sentada frente al

[60] Hace muchos años, en 1999, durante la entrevista con la madre superiora Concepción de la Santísima Trinidad Durán Sánchez OCD (1928-2012), me fue mostrado el cuadro. La madre superiora mencionó que se acordaba que detrás del lienzo hubo una cartela de papel que indicaba que se trataba del retrato de Isabel de la Encarnación, pero después dicho rótulo desapareció. Evidentemente las religiosas no tenían conocimiento del expediente sobre los lienzos de Echave y Marimón. En ese tiempo yo tampoco sabía de su existencia.

escritorio, en la actitud que se acostumbraba representar a muchos de los doctores de la Iglesia. En la mesa, cubierta por un manto azul, están dispuestos los instrumentos para escribir: papel, libros y crucifijo. El rostro de la santa, bastante parecido al cuadro anterior, con aureola apenas disimulada y con mejillas sonrosadas, buscando inspiración se dirige hacia el Espíritu Santo que desciende de lo alto, o quizá esté representado un momento de éxtasis. Desde los labios de la carmelita se eleva una filacteria con la inscripción: *Misericordias Domini in aeternum cantabo*, texto del Salmo 89:2, elemento característico que aparece en la iconografía teresiana desde su *vera effigie* realizada por fray Juan de la Miseria en 1576.

Pero la sorpresa mayor es cuando revisamos la parte posterior del cuadro. En el reverso encontramos la siguiente inscripción: "ysabel de la encarnacion año 1739" (figura 5).[61] Evidentemente, disfrazar una imagen de Isabel de la Encarnación de santa Teresa, o viceversa, nos incita a preguntarnos sobre el proceso de la recepción de esas representaciones ambiguas por sus contemporáneos, igual como en el caso del relato de la circulación del cuadro de Echave por las calles angelopolitanas. Por otro lado, asimismo como en el relato de Rubí de Marimón, nuevamente se usó el recurso de un supuesto parecido entre Isabel y la santa abulense, tradición oral que al parecer continuó vigente en el siglo XVIII y que permitió fundir a las dos carmelitas en una sola.

Otro cuadro dieciochesco que representa a Isabel, esta vez explícitamente, es un óleo anónimo de gran formato, conservado en el templo del convento del Carmen en Puebla. Dicho lienzo, que evoca la visión de la monja en la cual se le apareció Juan de la Cruz expulsando a los demonios de la ciudad de Puebla, ha sido fechado por Beatriz Berndt en la segunda mitad del siglo XVIII, cerca de 1772.[62] Se rememora en él el nombramiento de

[61] Agradezco la referencia sobre ese detalle a Mario Sarmiento Zúñiga y la fotografía al maestro Jesús Joel Peña Espinosa.

[62] Óleo completo reproducido en Beatriz Berndt León Mariscal, "Glorificación de dos modelos de santidad carmelitana descalza. San Juan de la Cruz y sor Isabel de la Encarnación", en *Los pinceles de la historia. El origen del reino de la Nueva España, 1680-1750*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las

Juan de la Cruz como patrono de Puebla, hecho que ocurrió en 1681. Para justificar este patronazgo, el cabildo de la ciudad utilizó un párrafo de la entonces recién impresa vida de Isabel, escrita por Pedro Salmerón, en el cual se afirmaba que durante un motín la carmelita tuvo una visión de Juan de la Cruz, armado de un crucifijo, expulsando de la ciudad a los demonios causantes de tal alboroto y comunicando a la religiosa que "Nuestro Señor le había dado particular patrocinio para esta ciudad y que la amaba mucho y así venía a defenderla".[63] La visión de la monja, transmitida en palabras de Salmerón, tuvo una importancia transcendental: el cabildo no fue quien eligió —como se acostumbraba— o sorteó al patrono, sino que acató la preferencia de Juan de la Cruz y lo nombró patrono de Puebla contra los demonios, quienes simbolizaban los desórdenes sociales. Este hecho está consignado en el acta de cabildo del 24 de octubre de 1681.[64]

Los ejemplos proporcionados previamente permiten afirmar que en la Nueva España podía existir la ambigüedad en la representación de los santos y venerables. Ese mecanismo también se puede ejemplificar en uno de los retratos de sor María de San Joseph (1656-1719), agustina recoleta que había profesado en el convento de Santa Mónica de Puebla en 1688 y, posteriormente, en 1697, se trasladó a la ciudad de Antequera con el propósito de fundar allí el monasterio de la Soledad. Existen varias representaciones de María de San Joseph. Una de las más tempranas es el grabado de Sylverio[65] que acompaña su biografía escrita por el fraile dominico Sebastián de Santander y Torres, publicada en

Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte, Patronato del Museo Nacional de Arte/Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999, p. 267-273. Berndt ha fechado el lienzo cerca de 1772, por las siguientes razones: la catedral se representa con dos torres y su construcción concluyó en 1768; también Fernández de Echeverría y Veytia menciona la existencia de un cuadro de gran formato dedicado a Juan de la Cruz, colocado en la capilla del Convento del Carmen en 1772.

[63] Pedro Salmerón, *Vida de la venerable madre*…, p. 95.

[64] Archivo General Municipal de Puebla, *Actas del Cabildo*, v. 30, f. 56 y 57.

[65] Sobre el grabador Francisco Sylverio, véase Kelly Donahue-Wallace, "Printmakers in Eighteenth-Century Mexico City: Francisco Sylverio, José Mariano Navarro, José Benito Ortuño and Manuel Galicia de Villavicencio", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad Nacional Autónoma

México en 1723 y posteriormente reimpresa en 1725 en Sevilla (figura 6).[66] En esta imagen sor María se encuentra junto a una mesa, en la cual están colocados un crucifijo, un libro, una calavera y el azote de cuerda para disciplinarse. La religiosa, de rostro juvenil —a pesar de que la cartela aclara que murió a los 63 años de edad—, parece contemplar esos objetos con ojos semiabiertos y manos guardadas en las mangas del hábito. En el fondo se distingue un espacio cerrado: un muro con la ventana enrejada, ubicación que parece insinuar una celda.

El rostro juvenil e idealizado de María de San Joseph también lo reproducen tres óleos anónimos que se encuentran en diferentes colecciones: en el Museo de la Basílica de la Soledad en Oaxaca, en el Museo Exconvento de Santa Mónica y en el Museo Nacional del Virreinato de Tepotzotlán. En efecto, el biógrafo de María de San Joseph, fray Sebastián de Santander, advirtió de la "hermosura singular de su rostro" después de su fallecimiento, ocurrido el 8 de marzo de 1719. El relato del dominico reproduce otros tópicos hagiográficos muy frecuentes: el cuerpo de la monja se conservó "no sólo hermoso, sino flexible", mientras en su celda se mantuvo un olor a flores durante los dos siguientes días después de su muerte.[67]

Los primeros dos óleos mencionados representan a la religiosa en la convención denominada por Josefina Muriel y Alma Montero como "monja coronada". De hecho, ambos pretenden ser sus retratos fúnebres como lo sugieren sus respectivas cartelas. El tercero, perteneciente a la colección del Museo Nacional del Virreinato, rompe con dicho modelo (figura 7). En él la figura de María de San Joseph aparece en tres cuartos, con un fondo obscuro de tono café. El rostro de la religiosa, igual como en otros de sus retratos, es joven. En sus manos ostenta una pluma para

de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, v. XXIII, n. 78, 2001, p. 221-234.

[66] Sebastián de Santander y Torres, *Vida de la venerable madre María de San Joseph, religiosa agustina recoleta, fundadora en los conventos de Santa Mónica de la ciudad de Puebla y después en el de la Soledad de Oaxaca*, México, Herederos de la Viuda de Miguel de Rivera, 1723. La edición española tuvo lugar en Sevilla en la Imprenta de Diego López de Haro, 1725.

[67] Santander, *Vida de la venerable madre María de San Joseph...*, 1725, p. 404.

escribir y el libro abierto con el monograma IHS y la inscripción "Instrucción de novicias", alusión a su cargo de maestra de novicias. De su hábito negro resalta la palma vegetal de color verde, colocada detrás de su muñeca, y un rosario en la cintura. La cartela ostenta información usual sobre la monja, a excepción de dos datos menos comunes: "se retrató por orden de su Prelado" y "su vida se guarda en el Archivo de Santa Mónica de la Puebla", noticias que permiten ubicar la imagen en el contexto de promoción de esta religiosa como modelo para las monjas agustinas.

Pero lo que más sorprende es el indudable parentesco de la composición presente en ese óleo con una estampa de la autoría de Juan de Noort, artista flamenco radicado en España. El grabado, que representa a la fundadora de las agustinas recoletas, Mariana de San Joseph (1568-1638), el cual aparece en su biografía publicada en Madrid en 1645, cuya autoría es de Luis Muños (figura 8),[68] debió ser el punto de partida para el autor anónimo del retrato de la monja criolla agustina, María de San Joseph. La ilustración del libro también representa a una religiosa agustina, en una pose parecida a la adoptada por la monja criolla en el óleo descrito. La cartela del grabado aclara que se trata de "La venerable madre Mariana de San Joseph, fundadora de la recolección de las monjas agustinas. Priora del Real Convento de la Encarnación. Murió a 15 de abril año de 1638 de su hedad de setenta".

Hay varios detalles que diferencian al prototipo del retrato novohispano. La religiosa peninsular se representa de mayor edad, su rostro no idealizado refleja el paso de los años. El libro que sostiene en sus manos tiene otra inscripción: "Constituciones de las Monjas Agustinas Recoletas". El corte del hábito monjil es diferente: unas mangas mucho más anchas, correa agustina de cuero en la cintura; además de la ausencia de capa y el modelo ligeramente distinto de su velo negro. Pero la postura, la presencia

[68] Luis Muños, *Vida de la venerable madre Mariana de San Joseph, fundadora de la recolección de las monjas agustinas, priora del Real Convento de la Encarnación. Hallada en unos papeles escritos de su mano. Sus virtudes observadas por sus hijas dedicadas al Rey Nuestro Señor. Publícalas por orden de las mismas religiosas*, Madrid, s/e, 1645.

del libro, pluma y palma vegetal indican una conexión no fortuita entre ambas imágenes. Se trata así de la representación de la fundadora de la orden y su seguidora, una maestra de novicias novohispana, que de hecho conocía con toda seguridad la biografía de su predecesora y, muy probablemente, el grabado que sirvió después para su propio retrato. La criolla María de San Joseph en varias ocasiones copió literalmente y también parafraseó en sus cuadernos autobiográficos los textos de la fundadora Mariana de San Joseph.[69]

Por alguna razón, el autor anónimo de este retrato se inspiró para representar a la agustina novohispana en el grabado del libro publicado en 1645, ¿acaso por la sugerencia del prelado, quien según la cartela, mandó pintar el cuadro? No obstante, en este caso no se trataba de disimular la imagen de la criolla con la presencia de la religiosa peninsular. No había tal necesidad. Lo más probable es que se intentó enfatizar la continuidad de las fundaciones de agustinas recoletas novohispanas con las españolas, y resaltar el paralelismo entre la criolla María de San Joseph y la fundadora Mariana de San Joseph, cuyos nombres de hecho también se parecen mucho.

## *Conclusión*

Las representaciones analizadas de los cuatro venerables del ámbito poblano permiten entrever las estrategias que se empleaban con el fin de poder representar en espacios públicos y privados las imágenes de los llamados "santos locales" o "no canonizados". En ocasiones, los devotos, con la complicidad de los pintores o escultores, dada la vigilancia del Santo Oficio, tuvieron que

[69] Kathleen Ann Myers y Amanda Powell, *A Wild Country Out of the Garden. The Spiritual Journals of a Colonial Mexican Nun*, Bloomington, Indiana University Press, 1999, p. 307. También véase Doris Bieñko de Peralta "Los territorios del yo. La autobiografía espiritual en la época virreinal", en Doris Bieñko de Peralta y Berenise Bravo Rubio (coords.), *De sendas, brechas y atajos. Contexto y crítica de las fuentes eclesiásticas, siglos XVI-XVIII*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2008, p. 34-52.

recurrir al disimulo y acertijo, tan popular en la cultura barroca. Otras veces, como en el caso de María de San Joseph, el incentivo parece ser de carácter imitativo y edificante. Por lo general, los únicos vestigios de esa manipulación son las imágenes mismas que presentan cierta ambigüedad y un verdadero reto al ser analizadas por los investigadores. Por esta razón es tan importante cotejar las imágenes con la información que arrojan las fuentes documentales. A veces, la imagen no ha perdurado, pero disponemos de fuentes documentales, como en uno de los casos presentados, que refiere las peripecias del cuadro de Baltazar de Echave y Rioja. Este expediente permite conocer el trasfondo del proceder para crear una imagen ambigua y confirma que la asociación entre ambos personajes fue realizada deliberadamente para evitar problemas con la censura.

Habría que cuestionarse si en otros ámbitos novohispanos la frecuencia de recurrir al retrato disimulado fue la misma, o quizá la elevada incidencia de este tipo de representaciones en Puebla obedecía al éxito de la manipulación temprana de las imágenes del obispo Palafox, creando así una práctica de tradición local.



Figura 1. Pedro García Ferrer, *Adoración de los pastores*, 1649. Retablo de los Reyes, Catedral de Puebla, INAH, Puebla (México)



Figura 2. Cristóbal del Castillo, *Cuadro de ánimas*, siglo XVIII. Santa María Tochtepec, INAH, Puebla (México)



Figura 3. Autor desconocido, *Monja carmelita*, siglo XVIII. Convento de San José y Santa Teresa, INAH, Puebla (México). Fotografía: Doris Bieñko de Peralta



Figura 4. Autor desconocido, *Santa Teresa escribiendo*, siglo XVIII. Exconvento de Huejotzingo, INAH, Puebla (México). Fotografía: Jesús Joel Peña Espinosa



Figura 5. Autor desconocido, *Santa Teresa escribiendo* (detalle del reverso), siglo XVIII. Exconvento de Huejotzingo, INAH, Puebla (México). Fotografía: Jesús Joel Peña Espinosa




Figura 6. Francisco Sylverio, *Retrato de la madre María de San Joseph*. Grabado en Sebastián de Santander y Torres, *Vida de la venerable madre María de San Joseph*, 1723




Figura 7. Autor desconocido, *Soror María de Señor San Joseph, fundadora del convento y maestra de novicias*. Museo Nacional del Virreinato, INAH, Tepotzotlán (México)




Figura 8. Juan de Noort, *La venerable madre Mariana de San Joseph*.
Grabado en Luis Muños, *Vida de la venerable madre Mariana de San Joseph,* 1645.
Biblioteca Nacional de España, Madrid (España)

# OBRAS CONSULTADAS

## *Fuentes primarias*

AGUILERA, Francisco de, *Sermón en que se da noticia de la vida admirable, virtudes heroicas y preciosa muerte de la venerable señora Catharina de San Joan*, Puebla, Imprenta de Diego Fernández de León, 1688.

ALEGRE, Francisco Xavier, *Historia de la Compañía de Jesús en la Nueva España*, México, Imprenta de J. M. Lara, 1841, t. I.

ALFARO Y PIÑA, Luis, *Relación descriptiva de la fundación, dedicación, etc., de las iglesias y conventos de México, con una reseña de la variación que han sufrido durante el gobierno de D. Benito Juárez*, México, Tipografías de M. Villanueva, 1863.

ARINGHI, Pauli, *Roma subterranea novissima*, Arnhemiae, Apud Joan Fridericum Hagium, 1671.

AUTOR DESCONOCIDO, *Septenario dulce y devoto ejercicio que se ha de empezar desde el día en que se empiezan a celebrar las siete misas de los gozos de la Virgen Nuestra Señora. Y se proponen los motivos que mueven a tan santa devoción y el modo con el que se ha de hacer*, Puebla, Imprenta de la Viuda de Miguel de Ortega Bonilla, 1720.

*Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1998.

BINGHAM, Joseph, *Origines ecclesiasticae*, London, Printed for William Straker, 1834, v. III.

BOLAÑOS, Joaquín, *La portentosa vida de la muerte*, México, Premiá, 1983.

BOSIO, Antonio, *Roma soterranea*, Roma, nella Librería de Michel Angelo e Pietro Vincenzo Fratelli de Roffi, all'insegna della Salamandra in Banchi, 1710.

BUTLER, Alban, *Vidas de los padres, mártires y otros principales santos, Tomo I*, Valladolid (España), En Casa de la Viuda e Hijos de Santander, 1789.

CISNEROS, Luis de, *Historia del principio, origen, progresos y venidas a México y milagros de la santa imagen de Nuestra Señora de los Remedios, extramuros de México,* edición, introducción y notas de Francisco Miranda, Zamora (Michoacán), El Colegio de Michoacán, 1999.

CLAVIJERO, Francisco Xavier, *Historia antigua de México*, Londres, Ackermann Strand, 1826, t. II.

DA VINCI, Leonardo, *Tratado de pintura*, Madrid, Akal, 2007.

*El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento, traducido al idioma castellano por don Ignacio López de Ayala, Agrégase el texto latino corregido según la edición auténtica de Roma, publicada en 1564,* Tercera edición. Con privilegio, Madrid, En la Imprenta Real, 1787.

FERNÁNDEZ DE ECHEVERRÍA Y VEYTIA, Mariano, *Historia de la fundación de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España, su descripción y presente estado*, edición, prólogo y notas de Efraín Castro Morales, Puebla (México), Ediciones Altiplano, 1963, libro II.

________, *Baluartes de México. Descripción histórica de las cuatro milagrosas imágenes de Nuestra Señora, que se veneran en la muy noble, leal e imperial ciudad de México, capital de la Nueva España*, Sevilla, Extramuros, 2007.

FLORENCIA, Francisco de, *Narración de la maravillosa aparición, que hizo el arcángel San Miguel a Diego Lázaro de San Francisco, indio feligrés del pueblo de San Bernabé de la jurisdicción de Santa María Nativitas*, Sevilla, Imprenta de Tomás López de Haro, 1692.

________, *Historia de la Provincia de la Compañía de Jesús de Nueva España,* México, Academia Literaria, 1955.

FLORENCIA, Francisco de, y Juan Antonio de Oviedo, *Zodiaco mariano*, México, Nueva Imprenta del Real y más Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1755.

________, *Zodiaco Mariano*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.

FRANCO, Alonso, *Segunda parte de la historia de la Provincia de Santiago de México. Orden de Predicadores en la Nueva España,* México, Imprenta del Museo Nacional, 1900.

FRÍAS Y SOTO, Hilarión, Niceto de Zamacois, Juan de Dios Arias, José María Rivera, Pantaleón Tovar e Ignacio Ramírez, *Los mexicanos pintados por sí mismos*, reproducción facsimilar de la edición de 1855, México, Librería de Manuel Porrúa, 1974.

GAGE, Thomas, *Viajes por la Nueva España y Guatemala*, Madrid, Historia 16, 1987.

GALLONIO ROMANO, Antonio, *De S. S. martyrum cruciatibus liber*, Antuerpiae, Sumptibus Sebastiani Combi & Joannis Lanou, 1668.

GÓMEZ DE LA PARRA, José, *Fundación y primer siglo. Crónica del primer convento de carmelitas descalzas en Puebla. 1604-1704*, México, Universidad Iberoamericana/Comisión Puebla Quinto Centenario, 1992.

GONZÁLEZ DE ROSENDE, Antonio, *Vida y virtudes del ilustrísimo y excelentísimo don Juan de Palafox y Mendoza*, Madrid, Imprenta de Julián de Paredes, 1666.

________, *Vida y virtudes del ilustrísimo y excelentísimo don Juan de Palafox y Mendoza*, Madrid, Oficina de Lucas de Bedmar, 1671.

GUIJO, Gregorio M. de, *Diario 1648-1664,* México, Porrúa, 1952, t. 1.

GUTIÉRREZ DÁVILA, Julián, *Memorias históricas de la Congregación del Oratorio de la ciudad de México*. Parte Primera, L. 2, México, Imprenta Real del Superior Gobierno y del Nuevo Rezado de doña María Ribera, 1736.

HESÍODO, *Teogonía*, versión de Paola Vianello de Córdova, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

INTERIÁN DE AYALA, Juan, *El pintor cristiano y erudito, Tomo segundo,* Madrid, por D. Joachin Ibarra, Impresor de Cámara de S. M., 1782.

JESÚS MARÍA, José de, *Historia de la vida y excelencias de la sacratísima virgen María Nuestra Señora,* Barcelona, Imprenta de Joseph Texido, 1698.

LAREDO, Bernardino de, *Tratado de san José*, Madrid, RIALP, 1977.

LEÓN, Nicolás, *Bibliografía mexicana del siglo XVIII*, México, Imprenta de Sucesores de Francisco Díaz de León, 1905, t. II.

_______, *Don Vasco de Quiroga: grandeza de su persona y de su obra*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1984.

LEYBA, Diego de, *Virtudes y milagros en la vida y muerte del venerable padre fray Sebastián de Aparicio*, Sevilla, Imprenta de Lucas Martín de Hermosilla, 1687.

LEZANA, Baptista de, *Vida de la prodigiosa y extática virgen Santa María Magdalena de Pazzi, florentina, monja carmelita observante, canonizada por la santidad del papa Clemente IX*, Madrid, Imprenta de María Rey, 1669.

LÓPEZ DE ARENAS, Diego, *Breve compendio de la carpintería de lo blanco y tratado de alarifes*, Sevilla, por Manuel de la Puerta, 1727.

LUIS, Pío de, *Obras completas de san Agustín, Sermones (5o.) 273 338, Sermones sobre los mártires,* Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2003.

MAGNA, Gertudis la, *Segunda y última parte de las admirables y regaladas revelaciones de la gloriosa santa Gertrudis*, Valladolid, Juan de Bostillo, 1607.

MARÍA MAGDALENA, "Autobiografía", inédito, Latin American Manuscripts, Austin, s. f., G 94. Doris Bieñko de Peralta (transcripción).

MARTÍNEZ LÓPEZ-CANO, Pilar (coord.), *Concilios provinciales mexicanos. Época colonial*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2004 (edición en CD).

MENA VELÁSQUEZ, Juan de, *La medida sin medida, los gozos inefables de María Santísima, fiesta que promovió en este y otros obispados, el Lic. D. Ignacio de Assenxo y Crespo, canónigo de esta iglesia catedral de la Puebla de los Ángeles,* Puebla, Imprenta de Miguel Ortega, 1712.

MENDIETA, Jerónimo de, *Historia eclesiástica indiana, obra escrita a finales del siglo XVI,* México, Porrúa, 1993.

MOLANO, Joannes, *De Historia SS. Imaginum et picturarum, pro vero earum usu, contra abusus. Libri III*, Ludguni, Sumptibus Laurentii Durand, 1616

_______, *De historia SS. Imaginum et picturarum*, Lovanii, Typis academicis, 1771.

MONTALVO, Felipe, *Novena de la purissima madre de Dios, y Virgen Immaculada Maria, en su santissima imagen que con título de Nuestra Señora de la Macana se venera en el convento de N. S. P. S. Francisco de México: con una breve relación de la misma sacratissima imagen*, México, Imprenta de los Herederos de D. María de Rivera, 1761.

MORENO, Joseph, *Fragmentos de la vida y virtudes de Vasco de Quiroga, primer obispo de esta Santa Iglesia Cathedral de Michoacán*, México, Imprenta del Colegio de San Ildefonso, 1766.

MUÑOS, Luis, *Vida de la venerable madre Mariana de San Joseph, fundadora de la recolección de las monjas agustinas, priora del Real Convento de la Encarnación. Hallada en unos papeles escritos de su mano. Sus virtudes observadas por sus hijas dedicadas al Rey Nuestro Señor. Publícalas por orden de las mismas religiosas*, Madrid, s/e, 1645.

PACHECO, Francisco, *El arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, Sevilla, Simón Fajardo, impresor de libros a la cerrajería, 1649.

PASTRANA, Antonio Joseph de, *Empeños del poder y amor de Dios, en la prodigiosa y admirable vida del santísimo patriarca José, esposo de la madre de Dios*, Madrid, por la viuda de don Francisco Nieto, 1696.

PEZA, Juan de Dios, *Leyendas históricas, tradicionales y fantásticas de la ciudad de México*, México, Porrúa, 2006.

PLATÓN, *Diálogos*, Madrid, Gredos, 2008.

RAMÍREZ APARICIO, Manuel, *Los conventos suprimidos en México. Estudios biográficos, históricos y arqueológicos*, México, Miguel Ángel Porrúa, 1982.

RAMOS, Alonso, *Primera parte de los prodigios de la omnipotencia y milagros de la gracia en la vida de la venerable sierva de Dios Catharina de San Joan*, Puebla, Imprenta Plantiniana de Diego Fernández de León, 1689.

________, *Segunda parte de los prodigios de la omnipotencia y milagros de la gracia en la vida de la venerable sierva de Dios Catharina de San Joan*, México, Casa Profesa e Imprenta de Diego Fernández de León, 1690.

________, *Tercera parte de los prodigios de la omnipotencia y milagros de la gracia en la vida de la venerable sierva de Dios Catharina de San*

*Joan*, México, Casa Profesa e Imprenta de Diego Fernández de León, 1692.

REA, Alonso de la, *Crónica de la orden de Nuestro Seráfico Padre San Francisco de la Provincia de San Pedro y San Pablo de Mechuacan en la Nueva España*, México, El Colegio de Michoacán/Fideicomiso Teixidor, 1996.

RIBADENEYRA, Pedro de, *Vida del padre Ignacio de Loyola, fundador de la religión de la Compañía de Jesús*, Madrid, Alonso Gómez, 1583.

________, *Flos sanctorum, Tomo II*, Madrid, Imprenta Real, 1716.

________, *Flos sanctorum, Tomo IV*, Madrid, En la Imprenta de don Gabriel del Barrio, Impresión de la Real Capilla de su Majestad, 1716.

________, *Flos sanctorum de las vidas de los santos, Tomo I*, Madrid, por Joachin Ibarra, calle de las Urosas, 1761.

RICHARD, Charles-Louis, *Los Sacrosantos Concilios Generales y Particulares, Tomo III,* Madrid, por Don Antonio Espinoza, 1793.

RIVERA CAMBAS, Manuel, *México pintoresco, artístico y monumental,* México, Editorial Nacional, 1957, t. 2.

ROMERO GALVÁN, José Rubén, *Contextos y texto de una crónica: libro tercero de la historia religiosa de la provincia de México de la orden de Santo Domingo de fray Hernando de Ojea, O. P.*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2007.

ROSIGNOLI, Carlos Gregorio, *Verdades eternas explicadas en lecciones ordenadas y principalmente para días de los ejercicios espirituales,* Madrid, Imprenta de Gabriel Ramírez, 1764.

RUBIÑOS, Alonso, *Teatro de la verdad o apología por los exorcismos de las criaturas irracionales y de todo género de plagas; y por la potestad que hay en la Iglesia para conjurarlas*, Madrid, En la Imprenta del Convento de la Merced, 1741.

RUINART, Teodorico, *Las verdaderas actas de los mártires, Tomo segundo,* Madrid, Joachin Ibarra Impresor de S. M., 1776.

SALMERÓN, Pedro, *Vida de la venerable madre Isabel de la Encarnación, carmelita descalza, natural de la Ciudad de los Ángeles*, México, Francisco Rodríguez Lupercio, 1675.

SANTANDER Y TORRES, Sebastián de, *Vida de la venerable madre María de San Joseph, religiosa agustina recoleta, fundadora en los conventos de Santa Mónica de la ciudad de Puebla y después en el de la Soledad de Oaxaca*, México, Herederos de la Viuda de Miguel de Rivera, 1723.

________, *Vida de la venerable Madre María de San Joseph, religiosa agustina recoleta, fundadora en los conventos de Santa Mónica de la ciudad de Puebla y después en el de la Soledad de Oaxaca*, Sevilla, en la Imprenta de Diego López de Haro, 1725.

SANTOS OTERO, Aurelio de (comp.), *Los evangelios apócrifos*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2003.

SEÑERI, Pablo, *El devoto de la virgen María instruido en los motivos y en los medios que le conducen a servirla bien. El espejo que no engaña y La verdadera sabiduría*, traducción de Juan de Espinosa Baeza Echaburu, Madrid, Francisco Lasso, 1710.

TORRES, Miguel de, *Sermón de los gozos de la purísima Virgen y madre de Dios inmaculada, madre santísima Señora Nuestra...*, México, Imprenta Real del Superior Gobierno de Doña María de Rivera, en el Empedradillo, 1733.

VALLE ARIZPE, Artemio de, *Historia, tradiciones y leyendas de calles de México,* México, Diana, 1979.

VELASCO, Alonso Alberto de, *Historia de la milagrosa renovación de la soberana imagen de Cristo nuestro señor crucificado que se venera en la iglesia del convento de Santa Teresa la Antigua*, México, Calle de la Palma núm. 4, 1845.

VILLA SÁNCHEZ, Juan, *Puebla sagrada y profana. Informe dado a su muy ilustre ayuntamiento el año de 1746*, notas de Francisco Javier de la Peña, Puebla de los Ángeles, José María Campos, 1835.

VILLAFAÑE, Juan de, *Compendio histórico en que se da noticia de las milagrosas y devotas imágenes de la reyna de cielos y tierra, María Santissima, que se veneran en los más celebres santuarios de Hespaña*, Salamanca, Eugenio García de Honorato, 1726.

## *Bibliografía*

ACEVEDO, Esther (*et al.*), *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Pintura. Siglo XIX,* México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte, Patronato del Museo Nacional de Arte/Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002, t. I.

ACHIM, Miruna, "La autopsia de fray García Guerra: metáforas corporales en el México del siglo XVII", en Antonio Rubial García y Doris Bieñko de Peralta (coords.), *Cuerpo y religión en el México barroco*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2011.

AGUAYO SPENCER, Rafael, *Don Vasco de Quiroga. Taumaturgo de la organización social*, México, Oasis, 1970.

ALBERRO, Solange, *Inquisición y sociedad en México, 1571-1700*, México, Fondo de Cultura Económica, 2013.

ÁNGELES JIMÉNEZ, Pedro, "Fray Sebastián de Aparicio. Hagiografía e historia, vida e imagen", en *Los pinceles de la historia. El origen del reino de la Nueva España,* México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Museo Nacional de Arte/Universidad Nacional Autónoma de México/Fomento Cultural Banamex, 1999, p. 247-259.

_______, *Imágenes y memoria. La pintura de retrato de los francisanos en la Nueva España*, tesis de doctorado en Historia del Arte, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, *Pintura del siglo XVII,* Madrid, Plus Ultra, 1971, v. XV.

ÁNIZ IRIARTE, Cándido, "Santa Catalina de Siena. Prototipo de mujer dominica", en *Nueve personajes históricos*, Caleruega, OPE, 1983.

ARRIBA CANTERO, Sandra de, "De artesano a artista": instrumentalización de la imagen josefina en el ámbito gremial", en *El culto a los santos: cofradías, devoción, fiestas y arte*, San Lorenzo del Escorial, EDES, 2008, p. 521-532.

_______, "San José", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, v. V, n. 10, 2013, p. 57-76.

_______, *Arte e iconografía de San José en España,* Valladolid, Universidad de Valladolid, 2013.

AUGÉ, Marc, *El sentido de los otros*, Paidós, Barcelona, 1996.

BAILEY GAUVIN, Alexander, "A Mughal Princess in Baroque New Spain. Catarina de San Juan (1606-1688), The China Poblana", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, v. XIX, n. 71, 1997, p. 37-53.

BARBA DE PIÑA CHAN, Beatriz (coord.), *Iconografía mexicana V. Vida, muerte y transfiguración*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2004.

BARRIGA CALLE, Irma, *Patrocinio, monarquía y poder: el glorioso patriarca señor san Joseph en el Perú virreinal*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú/Instituto Riva-Agüero, 2010.

BATAILLON, Marcel, *Los jesuitas en la España del siglo XVI*, edición de Pierre-Antoine Fabre, México, Fondo de Cultura Económica, 2014.

BAUMAN, Zygmunt, *Identidad*, Losada, México, 2005.

BAXANDALL, Michael, *Modelos de intención: sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid, Hermann Blume, 1989.

_______, *Giotto y los oradores. La visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica (1350-1450)*, Madrid, Editorial Visor, 1996.

BEINHART, Haim, *Los conversos ante el tribunal de la Inquisición*, Barcelona, Riopiedras Ediciones, 1983.

BELTING, Hans, *Imagen y culto: una historia de la imagen antes de la era del arte,* Madrid, Akal, 2009.

BERNDT LEÓN MARISCAL, Beatriz, "Glorificación de dos modelos de santidad carmelitana descalza. San Juan de la Cruz y sor Isabel de la Encarnación", en *Los pinceles de la historia. El origen del reino de la Nueva España, 1680-1750*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte, Patronato del Museo Nacional de Arte/Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999, p. 267-273.

BIEÑKO DE PERALTA, Doris, "Un camino de abrojos y espinas: mística, demonios y melancolía", en Roger Bartra (ed.), *Transgresión y melancolía en el México colonial*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, p. 91-114.

_______, "Los territorios del yo. La autobiografía espiritual en la época virreinal", en Doris Bieñko de Peralta y Berenise Bravo Rubio (coords.), *De sendas, brechas y atajos. Contexto y crítica de las fuentes eclesiásticas, siglos XVI-XVIII*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2008, p. 34-52.

_______, "Los impresos novohispanos sobre religiosas clarisas españolas en el siglo XVII", en Mina Ramírez Montes (coord.), *Monacato femenino franciscano en Hispanoamérica y España*, México, Poder Ejecutivo del Estado de Querétaro, 2012, p. 213-222.

BINNS, John, *Las iglesias cristianas ortodoxas*, Madrid, Akal, 2002.

BONET CORREA, Antonio, *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximación al barroco español*, Madrid, Akal, 1990.

BRADING, David, *La virgen de Guadalupe. Imagen y tradición*, traducción de Aura Levy y Aurelio Major, México, Taurus, 2002.

_______, "Presencia y tradición: la virgen de Guadalupe en México", en Carlos Alberto González Sánchez y Enriqueta Vila Vilar (comps.), *Grafías del imaginario. Representaciones culturales en España y América (siglos XVI-XVIII)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 238-271.

BRAVO UGARTE, José, *Inspección ocular de Michoacán*, México, Jus, 1960.

BROWN, Peter, *The Cult of the Saints, Its Rise and Function in Latin Christianity*, Chicago, The Chicago University Press, 1981.

_______, *El primer milenio de la cristiandad occidental*, Barcelona, Crítica, 1997.

BURKE, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001.

BYNUM, Caroline Walker, *Holy Feast and Holy Fast. The Religious Significance of Food to Medieval Women*, Los Angeles y Berkeley, University of California Press, 1987.

________, *Fragmentation and Redemption: Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*, New York, Zone Books, 1991.

CACHO CASAL, Marta P., *Francisco Pacheco y su "Libro de retratos"*, Madrid, Fundación Focus-Abengoa/Marcial Pons, 2011.

CALVO, Thomas, "El zodiaco de la nueva Eva: el culto mariano en América septentrional hacia 1700", en Clara García Ayluardo y Manuel Ramos Medina (coords.), *Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano,* México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Centro de Estudios de Historia de México Condumex/ Universidad Iberoamericana, 1997, p. 267-282.

CAMILLE, Michael, *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval*, Madrid, Akal, 2000.

CARO BAROJA, Julio, *Las formas complejas de la vida religiosa. Religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Akal, 1978.

CARRASCO SIERRA, José Antonio, *Matrimonio y paternidad de San José*, Valladolid, Centro Español de Investigaciones Josefinas, 1999.

CASTRO, Felipe, *Movimientos populares en Nueva España. Michoacán. 1766-1767*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1990.

________, *Nueva ley y nuevo rey: reformas borbónicas y rebelión popular en Nueva España*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1996.

*Catálogo de escultura novohispana,* Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Ediciones Siruela, 1998.

CIVIL, Pierre, "Retratos milagreros y devoción popular en la España del siglo XVII (santo Domingo y san Ignacio)", en Christoph Strosetzki (ed.), *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Interna-*

*cional Siglo de Oro, Münster 1999*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2001, p. 350-360.

_______, "El artesano y el artista: aspectos de la iconografía de San José", *Les Cahiers de Framespa*, Toulouse, n. 1, 2005. [http://framespa.revues.org/420].

COLLAR DE CÁCERES, Fernando, "De arte y rito. Santo Domingo en Soriano en la pintura barroca madrileña", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, v. XVII, 2005, p. 39-49.

CORBIN, Alain, "El dominio de la religión", en *Historia del cuerpo. Volumen II. De la Revolución Francesa a la Gran Guerra*, Madrid, Taurus, 2005, p. 57-83.

CRUZ ARTEAGA Y FALGUERA, Cristina de la, *Una mitra sobre dos mundos. La del venerable Juan de Palafox y Mendoza, obispo de Puebla de los Ángeles y de Osma*, Puebla (México), Gobierno del Estado de Puebla, 1992.

CUADRIELLO, Jaime, *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España, Tomo I*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte, Patronato del Museo Nacional de Arte/Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999.

CUADRIELLO, Jaime, y Sandra Zetina, "Tinta, color, cuerpo y material: el martirio de san Ponciano de Baltazar de Echave Orio", en *Curso de pintura novohispana: procesos de creación y restauración*, Puebla (México), Museo Amparo/Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014.

CURIEL, Gustavo, "Nuestra Señora de los Dolores y Nuestra Señora de la Piedad", en *Juan Correa, su vida y su obra*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, t. IV, repertorio pictórico, primera parte, p. 213.

_______, "Ajuares domésticos. Los rituales de lo cotidiano", en Antonio Rubial (coord.), *Historia de la vida cotidiana en México. Tomo II. La ciudad barroca*, México, Fondo de Cultura Económica/El Colegio de México, 2005, p. 81-108.

———, "'Al remedo de la China': el lenguaje 'achinado' y la formación de un gusto dentro de las casas novohispanas", en *XXVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Orientes-Occidentes. El arte y la mirada del otro*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007, p. 299-317.

———, "Perception of the Other and the Language of 'Chinese Mimicry' in the Decorative Arts of New Spain", en *Asia & Spanish America. Trans-Pacific Artistic & Cultural Exchange, 1500-1850*, Denver, Denver Art Museum, 2009, p. 19-36.

CHEVALIER, Jean, y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1991.

CHRISTIAN, William, *Apparitions in late Medieval and Renaissance Spain*, Princeton, Princeton University Press, 1981.

DALLA TORRE, Giuseppe, *Santità e diritto. Sondaggi nella storia del diritto canonico*, Torino, G. Giappichelli Editore, 2008.

DENZINGER, Heinrich, *El magisterio de la Iglesia: enchiridion symbolorum definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*, Barcelona, Herder, 2000.

DÍAZ CAYEROS, Patricia, "Las ordenanzas de los carpinteros y los alarifes de Puebla", en *El mundo de las catedrales novohispanas,* Puebla (México), Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2002.

*Diccionario Espasa. Religiones y creencias*, Madrid, Espasa Calpe, 1997.

DIEHL, Carlos, *Grandeza y servidumbre de Bizancio*, Madrid, Espasa Calpe, 1963.

DÍEZ BORQUE, José María (comp.), *Teatro y fiesta en el barroco. España e Iberoamérica*, Madrid, Ediciones del Serbal, 1986.

DITCHFIELD, Simon, "Il mondo della Riforma e della Controriforma", en Anna Benvenuti (*et al.*), *Storia della santità nel cristianeismo occidentale*, Roma, Viella, 2006, p. 261-330.

DOMÉNECH GARCÍA, Sergi, "Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los 'verdaderos retratos' marianos como imágenes de sustitución afectiva", *Tiempos de América: Revista de Historia, Cultura y Territorio,* Centro de Investigaciones de América Latina, Castelló (España), n. 18, 2011, p. 77-93.

DONAHUE-WALLACE, Kelly, "Printmakers in Eighteenth-Century Mexico City: Francisco Sylverio, José Mariano Navarro, José Benito Ortuño and Manuel Galicia de Villavicencio", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, v. XXIII, n. 78, 2001, p. 221-234.

ECO, Umberto, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, México, Debolsillo, 2006.

EGIDO, Teófanes (coord.), *Los jesuitas en España y en el mundo hispánico*, Madrid, Fundación Carolina/Centro de Estudios Hispánicos e Iberoamericanos/Marcial Pons, 2004.

ESPARZA LIBERAL, María José, "Tomás Mondragón. A la orilla de la muerte", *Memoria, Revista del Museo Nacional de Arte*, México, n. 1, 1989, p. 91.

ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo, "Arte y literatura en el siglo XVIII: pinturas como emblemas en una casa de ejercicios espirituales para señoras limeñas", en Gustavo Curiel (ed.), *Amans artis, amans veritatis, Coloquio Internacional de Arte e Historia*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Facultad de Filosofía y Letras/Fomento Cultural Banamex, 2011, p. 383-403.

ESTRADA DE GERLERO, Elena Isabel, "Nota preliminar", en Carlos Borromeo, *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiástico,* México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, p. IX-XXX.

ESTRADA JASSO, Andrés, *La imaginería en caña: estudio, catálogo y bibliografía*, México, Al Voleo, 1975.

FERNÁNDEZ GARCÍA, Ricardo, *Iconografía de don Juan de Palafox. Imágenes de un hombre de Estado y de Iglesia*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2002.

FLORES BARBA, María Laura, *Diego de Cuentas, pintor de entresiglos en la Nueva Galicia (1654-1744),* tesis de maestría en Historia del arte, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.

FREEDBERG, David, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra, 1992.

GALÍ, Montserrat, "Juan de Palafox y el arte. Pintores, arquitectos y otros artífices al servicio de Juan de Palafox", en Ricardo Fernández García (coord.), *Palafox: Iglesia, cultura y Estado en el siglo XVII*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2001, p. 367-379.

GÉLIS, Jacques, "El cuerpo, la iglesia, lo sagrado", en *Historia del cuerpo. Volumen I. Del Renacimiento al Siglo de las Luces,* Madrid, Taurus, 2005, p. 27-110.

GILABERT HIDALGO, Berta, *Las caras del maligno. Nueva España, siglos XVI al XVIII*, tesis de doctorado en Historia, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

GILABERT HIDALGO, Berta, y Alberto Soto Cortés, *Mortal agonía. Orden de Clérigos Regulares Ministros de los Enfermos Agonizantes de San Camilo de Lelis en México. Caridad, salud, enfermedad y muerte en la ciudad de México (siglos XVIII y XIX)*, tesis de licenciatura en Historia, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

GOJMAN GOLDBERG, Alicia, *Los conversos en la Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán, 1984.

GONZALBO AIZPURU, Pilar, "Las devociones marianas en la vieja provincia de la Compañía de Jesús", en Clara García Ayluardo y Manuel Ramos Medina (coord.), *Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Centro de Estudios de Historia de México Condumex/Universidad Iberoamericana, 1997, p. 253-265.

GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Rafael, "El culto a los mártires y santos en la cultura cristiana. Origen y evolución y factores de su configuración", *Revista Kalakorikos,* Asociación Amigos de la Historia de Calahorra, Calahorra (La Rioja), n. 5, 2000, p. 161-185.

GOTOR, Miguel, *Chiesa e santità nell'Italia moderna*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2004.

HALKIN, León, *Erasmo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

HAMUI SUTTON, Silvia, *El sentido oculto de las palabras en los testimonios inquisitoriales de las Rivera: judaizantes de la Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

______, "La circuncisión como marca de identidad entre los judaizantes de la Nueva España", en Antonio Rubial García y Doris Bieñko de Peralta (coords.), *Cuerpo y religión en el México barroco*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2011, p. 207-220.

HAYN YERUSHALMI, Yosef, *De la corte española al gueto italiano. Marranismo y judaísmo en la España del siglo XVII. El caso de Isaac Cardoso*, traducción de Marta y Agustín Cerezales, Madrid, Turner, 1989.

ICAZA DUFOUR, Francisco de, *El altar de Dolores. Una tradición mexicana,* México, Miguel Ángel Porrúa, 1998.

JACOBSON, Roman, *El marco del lenguaje*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

JAFFARY, Nora, "El tratado espiritual de María Josefa de la Peña", en Asunción Lavrin y Rosalva Loreto (coords.), *Diálogos espirituales. Manuscritos femeninos hispanoamericanos. Siglos XVI-XIX*, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Universidad de las Américas Puebla, 2006, p. 134-150.

*Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte, Patronato del Museo Nacional de Arte A. C./Grupo financiero BANAMEX-Accival/Elek/Moreno Valle y Asociados/Grupo ICA/ Universidad del Claustro de Sor Juana/Ediciones del Equilibrista/ Turner Libros, 1994.

KATZEW, Ilona, "La Virgen de la Macana: emblema de una coyuntura franciscana", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, v. XX, n. 72, 1998, p. 39-72.

LEÓN CÁZARES, María del Carmen, *Reforma o extinción: un siglo de adaptaciones de la Orden de Nuestra Señora de la Merced en Nueva España,* México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

LOMNITZ, Claudio, *Idea de la muerte en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

LORENZO MACÍAS, José María, "La aplicación de las ordenanzas del gremio de carpinteros en el siglo XVI. El caso de Juan Gordillo

contra su gremio", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, v. XXV, n. 83, 2003, p. 153-177.

MÂLE, Emile, *El barroco. El arte religioso del siglo XVII*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1985.

________, *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII,* Madrid, Ediciones Encuentro, 2001.

MAQUÍVAR, María del Consuelo, *El imaginero novohispano y su obra. Las esculturas de Tepotzotlán,* México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1995.

MARTÍNEZ BARACS, Rodrigo, *Convivencia y utopía. El gobierno indio y español de la "ciudad de Mechuacan", 1521-1580,* México, Fondo de Cultura Económica/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2005.

MARTÍNEZ GIL, Fernando, *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.

MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma, "El decoro. La invención de un concepto y su proyección artística", *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII,* Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, n.1, 1988, p. 91-102.

MAZA, Francisco de la, *Catarina de San Juan, princesa de la India y visionaria de Puebla,* México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991.

MELCÓN, Ángel, *Santa Catalina de Siena. Agonía y esperanza*, México, Cuadernos dominicos, 1983.

________, *Predicadores santos: ejemplo, intercesión, destino*, Santiago de Querétaro, Instituto Dominicano de Investigaciones Históricas, 1999.

MERLO JUÁREZ, Eduardo (*et al.*), *Palafox. Constructor de la Angelópolis*, Puebla (México), Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla/Gobierno Municipal de Puebla, 2011.

MERLO SOLORIO, Jorge Luis, "Tránsito de San José: una iconografía divergente", en *Sztuka Ameryki Łaci skiej. Studia. Od sztuki naskalnej*

*do współczesnych murali*, Toru , Instituto Polaco de investigación del Arte Mundial/Editorial Adam Marszałek, 2013, p. 89-106.

MINOIS, Georges, *Historia de los infiernos*, Barcelona, Paidós, 1994.

MIRANDA GODÍNEZ, Francisco, *Dos cultos fundantes: los Remedios y Guadalupe (1521-1649): historia documental*, Michoacán, El Colegio de Michoacán, 2001.

MISZTAL, Henryk, *Le cause di canonizzazione. Storia e procedura*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2005.

MONTIEL LÓPEZ, Andrea, "Alertar, enseñar y persuadir. La muerte del justo: un exemplum novohispano", *Vita Brevis. Revista electrónica de estudios sobre la muerte. Interpretaciones históricas de la muerte. Arqueología y etnohistoria*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, v. 7, 2015, p. 99-114.

MORA REYES, María Fernanda, *Orígenes del santuario de Nuestra Señora de la Piedad, de la ciudad de México, 1595-1652*, tesis de licenciatura en Historia, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.

MOREL D'ARLEUX, Antonia, "Los tratados de preparación a la muerte: aproximación metodológica", en Manuel García Martín, *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Salamanca (España), Universidad de Salamanca, 1993, v. 2, p. 719-734.

MORENO BONETT, Margarita, *Nacionalismo novohispano: Mariano Veytia: historia antigua, fundación de Puebla, guadalupanismo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

MORENO CUADRO, Fernando, "Origen andaluz de la *vera effigies* de san Juan de la Cruz y su repercusión en Flandes y México", *Laboratorio de Arte*, Universidad de Sevilla, Sevilla, n. 25, 2013.

MORERA, Jaime, *Pinturas coloniales de ánimas del Purgatorio*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas/Seminario de Cultura Mexicana, 2001.

________, *Eternidad novohispana. Los novísimos en el arte virreinal*, México, Seminario de Cultura Novohispana, 2010.

MORGAN, Ronald J., *Spanish American Saints and the Rethoric of Identity, 1600-1810,* Tucson, The University of Arizona Press, 2002.

MORIONES, Ildefonso, "Historia del proceso de beatificación y canonización del venerable Juan de Palafox y Mendoza", en Ricardo Fernández Gracia (coord.), *Palafox: Iglesia, cultura y Estado en el siglo XVII*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2001, p. 515-558.

________, *La causa de beatificación de Juan de Palafox. Historia de un proceso contrastado*, Puebla (México), Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla, 2011.

MOYSSÉN, Xavier, "La casa de Nazareth o Los presagios de la Virgen", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, v. XII, n. 44, 1975, p. 49-58.

MUCHEMBLED, Robert, *Historia del Diablo, siglos XII-XX*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.

MUES ORTS, Paula, *El pintor novohispano José de Ibarra, imágenes retóricas y discursos pintados*, tesis de doctorado en Historia del Arte, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

________, "Imágenes de martirio, modelo de salvación: el apostolado del templo de la Santísima de México", *Boletín de Monumentos Históricos. El Templo de la Santísima Trinidad de la Ciudad de México,* Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, n. 24, enero-abril 2012, p. 117-140.

MYERS, Kathleen Ann, "¿Testimonio para la canonización o prueba de blasfemia? La Inquisición de Nueva España y la hagiografía de Catarina de San Juan", en Mary E. Giles (ed.), *Mujeres en la Inquisición. La persecución del Santo Oficio en España y el Nuevo Mundo*, Barcelona, Martínez Roca, 2000, p. 326-356.

________, *Neither Saints nor Sinners. Writing the Lives of Women in Spanish America,* Oxford, Oxford University Press, 2003.

MYERS, Kathleen Ann, y Amanda Powell, *A Wild Country Out of the Garden. The Spiritual Journals of a Colonial Mexican Nun*, Bloomington, Indiana University Press, 1999.

NORA, Pierre, "Introduction", en *Les lieux de mémoire. La Republique, v. I*, Paris, Gallimard, 1997.

NUERE, Enrique, "La carpintería en España y América a través de los tratados", en Ignacio Henares y Rafael López Guzmán (eds.), *Mudéjar iberoamericano. Una expresión cultural de dos mundos*, Granada, Universidad de Granada, 1993, p. 176-187.

OLIVARES MARTÍNEZ, Diana, "Iconografía de la beata Mariana de Jesús", en *Anales de Historia del Arte*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, volumen extraordinario, 2010, p. 239-255.

PAGLIARA, Giocondo, *Maestros de la contemplación*, Madrid, Nancea, 1984.

PALEOTTI, Gabriele, *Discourse on Sacred and Profane Images,* Los Angeles CA, The Getty Research Institute, 2012.

PANOFSKY, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1972.

PEREDA, Felipe, *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*, Madrid, Marcial Pons, 2007.

PÉREZ GAVILÁN, Ana Isabel, *Corazón sagrado y profano. Historia e imagen. Simbolismo, emblemática, iconografía y arte*, México, Universidad de Coahuila/Plaza y Valdés, 2013.

PÉREZ PUENTE, Leticia, "El clero regular en la rectoría de la Real Universidad de México (1648-1668)", en Enrique González González (coord.), *Homenaje a Lorenzo Mario Luna*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Estudios sobre la Universidad, 1996, p. 435-456.

_______, "Dos proyectos postergados. El Tercer Concilio Provincial mexicano y la secularización parroquial", *Estudios de Historia Novohispana*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, México, n. 35, julio-diciembre 2006, p. 17-45.

_______, *El concierto imposible: los concilios provinciales en la disputa por las parroquias indígenas (México 1555-1647)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación, 2010.

PÉREZ SALAS, María Esther, "Genealogía de *Los mexicanos pintados por sí mismos*", *Historia Mexicana*, v. XLVIII, n. 2, octubre-diciembre 1998, p. 167-207.

_______, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005.

PINILLA MARTÍN, María José, *Iconografía de santa Teresa de Jesús*, tesis de doctorado en Historia del Arte, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2013.

PLANCARTE MORALES, Francisco Ulises, *Presencia de la muerte en la gráfica mexicana*, tesis de doctorado en Artes Visuales, València, Universitat Politècnica de València, 2008.

PO-CHIA HSIA, Ronnie, *El mundo de la renovación católica, 1540-1770*, Madrid, Akal, 2010.

PORTÚS PÉREZ, Javier, "Retrato, humildad y santidad en el Siglo de Oro", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, v. 54, n. 1, 1999, p. 169-188.

PULIDO ECHEVESTE, Mónica, *Las "Ciudades de Mechuacan": nobleza, memoria y espacio sagrado en la disputa por la capitalidad. Tzintzuntzan, Pátzcuaro, Valladolid. Siglos XVI-XVIII*, tesis de doctorado en Historia del Arte, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.

PULIDO SERRANO, Juan Ignacio, *Injurias a Cristo. Religión, política y antijudaísmo en el siglo XVII. Análisis de las corrientes antijudías durante la Edad Moderna*, Madrid, Universidad de Alcalá/Instituto Internacional de Estudios Sefaradíes y Andalusíes, 2002.

QUILES, Fernando, "Between Being, Seeming and Saying. The Vera Effigies in Spain and Hispanic America during the Baroque", en Ralph Dekoninck, Agnès Guiderdoni-Bruslé y Émilie Granjon (coords.), *Fiction sacrée, spiritualité et esthétique durant le premier âge moderne*, Leuven, Peeters, 2013, p. 181-200.

RAGON, Pierre, "Sebastián de Aparicio: un santo mediterráneo en el altiplano mexicano", *Estudios de Historia Novohispana*, Universidad

Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, México, n. 23, 2000, p. 17-45.

RAMÍREZ LEYVA, Edelmira, "La conculcación en algunos procesos inquisitoriales", en Noemí Quezada (*et al.*), *Inquisición novohispana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas/Universidad Autónoma Metropolitana, 2000, p. 177-194.

RAMÍREZ, Francisco, *El Antiguo Colegio de Pátzcuaro*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1987.

RAMÍREZ, Jessica, "Fundar para debilitar. El obispo de Puebla y las órdenes regulares, 1586-1606", *Estudios de Historia Novohispana*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, México, n. 49, julio-diciembre 2013, p. 39-82.

RAMOS MEDINA, Manuel, *Imagen de santidad en un mundo profano. Historia de una fundación,* México, Universidad Iberoamericana, 1990.

________, *Místicas y descalzas*, México, Centro de Estudios de Historia de México Condumex, 1997.

RAPP, Francis, *La Iglesia y la vida religiosa en Occidente a fines de la Edad Media*, Barcelona, Labor, 1973.

RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Introducción general*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000.

________, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos A-F,* Barcelona, Ediciones Serbal, 2000, t. 2, v. 1.

________, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos G-O,* Barcelona, Ediciones Serbal, 2000, t. 2, v. 2.

________, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos P-Z, Repertorios*, Barcelona, Ediciones Serbal, 2000, t. 2, v. 3.

________, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia-Nuevo Testamento,* Barcelona, Ediciones de Serbal, 2000, t. 1, v. 2

REVILLA, Federico, *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Cátedra, 1995.

RÍO DELMOTTE, Isabel Cristina del, *La iconografía de dos cuadros de mártires del Convento de San Francisco en Puebla*, tesis de licenciatura en Historia, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino, *La imagen del judío en la España medieval. El conflicto entre cristianismo y judaísmo en las artes visuales góticas*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2008.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.

________, *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002.

ROYSTON PIKE, Edgar, *Diccionario de religiones*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978.

RUBIAL, Antonio, "Los santos milagreros y malogrados de la Nueva España", en Clara García Ayluardo y Manuel Ramos Medina (coord.), *Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Centro de Estudios de Historia de México Condumex/Universidad Iberoamericana, 1997, p. 51-87.

________, *La santidad controvertida. Hagiografía y conciencia criolla alrededor de los venerables no canonizados de Nueva España*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999.

________, "El mártir colonial, evolución de una figura heroica", en *El héroe entre el mito y la historia*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2000, p. 75-87.

________, "El rostro de mil facetas. La iconografía palafoxiana en la Nueva España", en José Pascual Buxó (ed.), *Juan de Palafox y Mendoza. Imagen y discurso de la cultura novohispana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2002, p. 300-324.

________, *Profetisas y solitarios. Espacios y mensajes de una religión dirigida por ermitaños y beatos laicos en las ciudades de Nueva España*,

México, Universidad Nacional Autónoma de México/Fondo de Cultura Económica, 2006.

_______, "Invención de prodigios. La literatura hierofánica novohispana", *Historias,* Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, n. 69, 2008, p. 121-132.

_______, *El paraíso de los elegidos. Una lectura de la historia cultural de Nueva España (1521-1804)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010.

_______, *La justicia de Dios. La violencia física y simbólica de los santos en el mundo cristiano*, México, Ediciones Educación y Cultura, 2011.

_______, *La Iglesia en el México colonial,* México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2013.

_______, "Las reformas de los regulares novohispanos anteriores a la secularización de sus parroquias (1650-1750)", en Pilar Martínez López-Cano (coord.), *Reformas y resistencias en la Iglesia novohispana,* México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2014, p. 143-166.

RUBIAL, Antonio, Gustavo Curiel, Fausto Ramírez y Angélica Velázquez, *Pintura y vida cotidiana en México, 1650-1950*, México, Fomento Cultural Banamex/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999.

RUBIAL, Antonio, y Doris Bieñko de Peralta, "La más amada de Cristo. Iconografía y culto de santa Gertrudis la Magna en la Nueva España", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, v. XXV, n. 83, 2003, p. 5-54.

RUIZ GARCÍA, Elisa, "El *ars moriendi:* una preparación para el tránsito", en *IX Jornadas Científicas sobre Documentación: La muerte y sus testimonios escritos*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2011, p. 315-344.

RUIZ GOMAR, Rogelio, "El gremio de escultores y entalladores en la Nueva España", en *Imaginería virreinal. Memorias de un seminario*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.

SANTA CRUZ VARGAS, Julia, y Enrique Tovar Esquivel, "Los intangibles caminos del alma", en Beatriz Barba de Piña Chan (coord.), *Iconografía mexicana V. Vida, muerte y transfiguración*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2004, p. 217-235.

SCHENONE, Héctor, *Iconografía del arte colonial. Los santos*, Buenos Aires, Fundación Tarea, 1992.

________, *Santa María: iconografía del arte colonial,* Buenos Aires, Edixa, 2008.

SCHMITT, Jean Claude, *Le corps des images: essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002.

SIGAUT, Nelly (*et al.*), *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España, Tomo II,* México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte, Patronato del Museo Nacional de Arte/Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004.

SMITH, Anthony D., *Chosen Peoples. Sacred Sources of National Identity*, New York, Oxford University Press, 2003.

SOTO CORTÉS, Alberto, *Reina y soberana. Una historia sobre la muerte en el México del siglo XVIII*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

STEINBERG, Leo, *La sexualidad de Cristo en el arte del Renacimiento y en el olvido moderno*, Madrid, Hermann Blume, 1989.

STRATTON, Suzzane, *La Inmaculada Concepción en el arte español*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989.

TORIBIO MEDINA, José, *La imprenta en la Puebla de los Ángeles,* México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991.

TORO, Alfonso, *La cantiga de las piedras*, México, Patria, 1961.

TORRENTE, Álvaro, y Miguel Ángel Marín, *Pliegos de villancicos en la British Library (Londres) y la University Library (Cambridge)*, Kassel, Edition Reichenberger, 2000.

VALDÉS GARCÍA, Olga, "Julián Gutiérrez Dávila (1689-1750). Teólogo, filósofo, historiador y poeta castellano y latino", *Saber Novohispano*,

Anuario del Centro de Estudios Novohispanos, Universidad Autónoma de Zacatecas, Zacatecas, n. 1, 1994, p. 201-217.

VALLEBUENO GARCINAVA, Miguel, "El Señor del Mezquital: un Cristo de caña del siglo XVI en Durango", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, v. XXII, n. 76, 2000, p. 255-258.

VARGASLUGO, Elisa (*et al.*), *Juan Correa: su vida y su obra,* México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985, t. IV, primera parte.

________, "La india Jacoba", en Elisa Vargaslugo (*et al.*), *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España*, México, Fomento Cultural Banamex/Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, p. 492-495.

WACHTEL, Nathan, *La fe del recuerdo. Laberintos marranos*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.

WARNER, Marina, *Alone of All Her Sex. The Myth and the Cult of the Virgin Mary*, New York, Vintage Books, 1983.

WARREN, Benedict, "Información de don Vasco de Quiroga sobre el asiento de su iglesia catedral, 1538", en *La conquista de Michoacán. 1521-1530*, Morelia, Fimax Publicistas, 1977.

WEINSTEIN, Donald, y Rudolph M. Bell, *Saints and Society. The two Worlds of Western Christendom, 1000-1700,* Chicago, The University of Chicago Press, 1982.

WOBESER, Gisela von, *Cielo, infierno y purgatorio durante el virreinato de la Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Jus, 2011.

WUTHNOW, Robert (ed.), *The Encyclopedia of Politics and Religion,* London, Routledge, 1998, v. 2.

YSSASI, Francisco Arnaldo de, "Demarcación y descripción del obispado de Mechuacan y fundación de su iglesia cathedral" (1649), *Bibliotheca Americana*, University of Miami, Station Coral Globe, Miami, v. 1, n. 1, 1982, p. 61-178.

INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS

*La función de las imágenes*
*en el catolicismo novohispano*

editado por el Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM,
se terminó de imprimir bajo demanda el 23 de junio de 2018
en Gráfica Premier, Calle 5 de Febrero 2309,
San Jerónimo Chicahualco, 52170, Metepec, Estado de México.
Su composición y formación tipográfica, en tipo New Aster de 11:13.5,
10:12.5 y 9:10.5 puntos, estuvo a cargo de F1 Servicios Editoriales.
La edición, en papel Cultural de 90 gramos,
consta de 300 ejemplares y estuvo al cuidado
de Javier Manríquez

Tratamiento de imágenes
por Luis Correa de la Cruz